DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

XV.

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆ ☆

LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

1
3
K80
Bd.
Heft 2

G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1904. II. HALBBAND

Literarischer Teil

	Seite
Günzburg, Max. Über Münchener Landschafter	137
Heilmeyer, Alexander. Über die Münchener Jahresausstellungen: Der Glaspalast	181
Die Sezession	217
Kirchbach, Wolfgang. Pissarro und Raffaëlli, zwei Impressionisten	117
Nachruf an Franz von Lenbach (zwischen)	136. 137
Wolff-Beckh, Bruno. Zum 70. Geburtstage Paul Thumanns	233

Vollbilder

	Seite
Baer, Fritz. Der Patteriol	164
Baur, Karl Albert. Herbstnebel	162
Brack, Emil. Familienglück	196
Defregger, Franz von. Tini	197
Diez, Wilhelm von. Einkehr	209
Fink, August. Winterlandschaft am Abend	157
Grützner, Eduard. In der Klosterküche	189
Hengeler, Adolf. Ein Konzert	229
Hernandez, Daniel. Lola	221
Hey, Paul. Winter	188
Hoch, Franz. Frühling	173
Jentzsch, Hans Gabriel. „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsere Reben“	212
Kaulbach, Fritz August von. Kinderbild	204
Kaulbach, Hermann. Friede	185
Keller, Albert von. Tänzerinnen	228
Keller-Reutlingen, P. W. Abend (Marktbreit a. M.)	172
Lenbach, Franz von. Selbstbildnis	137
— Damenbildnis	184
Lier, Adolf. Kartoffelernte	144
Linde, Hermann. Klatsch	220
Palmié, Charles J. An der Altmühl	168
Pissarro, C. Der Karussellplatz zu Paris an einem Wintermorgen	124
— Boulevard Montmartre zu Paris in Frühlingsstimmung	125
— Winterstimmung	132
Raffaëlli, J. F. Der Garten der alten Frau	120
— Das Stadthaus zu Paris	121
Ritter, Kaspar. Ruhe nach dem Bade	208
Roeseler, August. Kirta	213
Röth, Philipp. Aus der Umgebung von München	163
Schleich sen., Eduard. Das Isarbett bei München	141
Schönleber, Gustav. Quinto al Mare	156
Steffan, J. G. Verlassene Mühle	140
Strützel, Otto. Vorfrühling	165
Stuck, Franz. Susanna im Bade	224
Urban, Hermann. Herbstmorgen	205
Wenglein, Josef. Das Moor von Gaisach	145
Willroider, Ludwig. Weiden am Bache	148

Textbilder

	Seite
Baur, Karl Albert. Im Odenwald	157
— Terrain bei Kompatsch	158
— Bei Eichstätt	158
— Am Wehr	159
— Gewitterstimmung	159
— An der Günz	160
— Am Main	160
— Juratal (Naturstudie)	188
Bergen, Karl von. Bachidylle	215
Berkemeier, Ludolph. Strasse in Nordwijk am Meer	198
Borchardt, Hans. Häusliche Szene	228
Bouché, Arnulf de. Bildnis von Miss Kitty Wolff	216
Cairati, G. Platz in Gubbio (Umbrien)	214
Campriani, Tullio. Segelnäherinnen in Viareggio	198
Canal, Gilbert von. Mondaufgang in einem holländischen Hafen	161
— Holländischer Kanal bei Amsterdam	162
Ciardi, Guglielmo. Abend auf der Lagune	190
Crodel, Paul. Apriltag in der Lüneburger Heide	167
— Föhrengruppe (Abend)	167
Da Molin, Oreste. Allein auf der Welt	193
Diez, Julius. Der Kuppler	217
Dill, Ludwig. Prittlbach	163
Engelhardt, Hermann von. Weltvergessen	207
Feldmann, Wilhelm. Vor dem Heidedorf	208
Fenner-Behmer, Hermann. Feierabend (Notre-Dame in Paris)	194
Fink, August. Spätherbst	154
Fuks, Alexander. S. Durchlaucht Fürst Oettingen-Spielberg	197
Grimani, Guido. Herbst	212
Habermann, Hugo Freiherr von. Porträt	223
Haider, Karl. Hintersee bei Berchtesgaden	179
Hammer, Hans. Aus dem Nymphenburger Park	211
Hegenbarth, Emanuel. Die kranke Dogge	227
Heilemann, Ernst. Kinderporträt	224
Hoch, Franz. Bachlandschaft	174
— Oberbayerischer Marktplatz	175
— In der hohen Eifel	176
— Adagio	177
— Aufziehendes Frühlingsgewitter	185
Hofmann, Ludwig von. Flammentanz	225

Seite

Holmberg, August. Der Kunsthistoriker . 210
Holz, Johann D. Im Schatten 208
Hope, Robert. Erinnerungen 184
Huber, Paul. Jugend 184
Hudler, August. Träumer (Bronze) . . . 231
Junghanns, Julius Paul. Am Brunnen (Abendstimmung) 227
Kaiser, Richard. In der Heide (Farbige Zeichnung) 178
— Altes Schloss 178
Kalckreuth, Leopold Graf von. Künzelsau (Nach einer Original-Radierung) 230
Keller, Albert von. Kassandra 221
Keller-Reutlingen, P. W. Abendruhe . . 172
— Mühle bei Bruck (Vorfrühlingsstimmung) 172
— Herbstabend (Aquarell) 173
Klein-Chevalier, Friedrich. Dünen von Helgoland 191
Kricheldorf, Herm. Gottl. Das Salmessen 211
Kühles, August. Rendezvous 202
Kuschel, Max. Flora 220
Küstner, Karl. Gewitterstimmung im Moose 171
Lenbach, Franz von. Fürst Bismarck (Pastellzeichnung) 210
Lepsius, Reinhold. Porträt 225
Levier, Adolf. Porträt des Malers Otto zu Gutenegg 222
Liebermann, Max. Der Reiter am Strande 226
Lier, Adolf. Abend 140
— Partie bei Schleissheim mit Kanal . . . 141
— Forstenrieder Allee im Nebel . . . 143
— Studie aus der Umgebung von Paris . . 143
Löwith, Wilhelm. Streitfrage 212
Maison, Rudolf. Skizze zu einem Friedensdenkmal in München (Mittelgruppe) . 182
— Faunmädchen mit Gans (Bronze) . . . 182
— Augur (Farbige Statuette) 183
Max, Gabriel von. Bücherfreunde 213
Menzler, Wilhelm. Volkslieder 209
Mestres-Borrell, Felix. Abenddämmerung 199
Meyer, Claus. Bei den Beguinen 187
Mirwald, Ferdinand. Damenbildnis . . . 186
Monnickendam, Martin. Der Heruntergekommene 206
Nauen, Paul. Bildnis 192
Niczky, Rolf. Nach dem Konzert 211
Oppler, Alexander. Fischer aus der Normandie (Gips) 232
Palmié, Charles J. Spree 168
— Wendischer Friedhof 169
— Vorfrühling 169
Petersen, Hans von. Winterlandschaft . . 214
Pirie, George. Geflügel 192
Pissarro, C. C. Pissarro (Nach Original-Aufnahme) 117
— Boulevard Montmartre in Paris 119
— Badende Frauen 120
— Im Walde von Marly 120
— Junges Mädchen 121
— Dorf 122
— Gänsehirtin 122
— Cours de la Reine in Rouen 123
— Die Ermitage in Pontoise 124
— Die Strasse von Sydenham 125
— Gasse in Osny (Frankreich) 126
Pohle, Hermann Emil. Spätnachmittag . 211
Propheter, Otto. Damenbildnis (Frau B.) 196

Seite

Raffaëlli, J. F. Selbstbildnis 127
— Landleute aus Plougasnou (Finistère) . . 128
— Pariserin 129
— Nach der Mahlzeit 130
— Schmiede in der Schenke (Nach einer Original-Radierung) 130
— Sonntag in der Schenke 131
— Ein Pariser „Naturforscher“ 132
— Dame mit Fächer 132
— Dôme des Invalides in Paris (Nach einer farbigen Original-Radierung) 133
— Place St. Michel mit Ste Chapelle in Paris 133
— Das Pfeifchen 134
— Vor Paris 134
— Der Grossvater 134
— Place de la Concorde in Paris 135
— Die alten Rekonvaleszenten 136
— Die Heilsarmee in Jersey 136
Rasch, Heinrich. Angelfischer im Alsensund 194
Röth, Philipp. Am Bache (Zeichnung) . . 152
— Am Rothschen Bad in Gern (Tuschzeichnung) 153
— Nymphenburger Allee (Zeichnung) . . . 153
Samberger, Leo. Bildnis 222
Schaefer, Maximilian. Die Malerin . . . 206
Schiestl, Rudolph. Kirchgang (Farbige Zeichnung) 205
Schleich sen., Eduard. Oberbayerische Landschaft 139
— Günzburg 139
Scholz, Richard. Damenbildnis 215
Schönleber, Gustav. Aus dem Hafen von Antwerpen 149
— Vlissinger Ausfahrt 150
— Venedig 151
Schuster-Woldan, Raffael. Familienbildnis 189
Sohn-Rethel, Otto. Junge mit Schafen . . 228
Stäbli, Adolf. Landschaft 147
Stadler, Toni. Sommerabend 230
Strathmann, Karl. Salome 214
Strützel, Otto. Vor dem Gewitter (Motiv bei Fürstenfeldbruck) 164
— Spätschnee 165
— Weiden am Wasser (Motiv bei Dachau) . 165
— In Lenggries 166
Stuck, Franz. Olga 219
Thoma, Hans. Paradies 229
Thor, Walter. Luisa 203
Thumann, Paul, Akademie-Professor. (Nach Original-Aufnahme) 233
Tuaillon, Louis. Stier (Bronze) 232
Vestibül des Glaspalastes mit Rudolf Maison-Ausstellung 181
Vogeler, Heinrich. Verkündigung 220
Waentig, Walter. Bildnis eines hessischen Bauernmädchens 200
Wenglein, Joseph. Aus unserem Wald und Moos 144
— Isarufer bei Grünwald 145
— Aus dem Moos bei Freising 146
— Aus dem Marzlinger Moos bei Freising . 146
Willmann, R. B. Perlhühner 215
Willroider, Joseph. Am Bache 155
Willroider, Ludwig. An der Günz (Ölskizze) 148
— Aus Schwaben (Kohlezeichnung) 148
— Aus Südtirol (Kohlezeichnung) 149
— An der Günz 204
Wopfner, Joseph. Grasausbreiten 204

PISSARRO UND RAFFAËLLI

Zwei Impressionisten

VON

WOLFGANG KIRCHBACH, PARIS

Im Luxembourg-Palast zu Paris ist seit einer Anzahl von Jahren ein besonderer Saal den Meisterwerken jener Künstlerschule gewidmet, die man wohl kurzweg die der „Impressionisten" nennt. Es sind in der Hauptsache die Maler Pissarro, Cézanne, Monet, Manet, Sisley, Renoir, Degas und Raffaëlli nebst einigen Anderen, die nun schon seit dreissig Jahren einem gemeinsamen malerischen Prinzip folgten und, einmal in den wesentlichen Grundsätzen einig, auch vielfach eine verwandte Entwickelung genommen haben.

Die Nachwirkungen ihrer Kunst, die Nachahmungen und Nutzanwendungen ihrer künstlerischen Tendenz sind seit fünfzehn Jahren auch auf Deutschland übergegangen. Meister wie G. Kuehl, Fritz Uhde, Liebermann sehen wir unter der unmittelbaren Anregung der französischen Vorbilder stehen, Künstler wie Paul Baum in Dresden und die ganze dortige sogenannte „Goppelner"-Schule sind ohne Pissarro gar nicht zu denken, sowie sie seit Anfang der neunziger Jahre begannen, ihre frühere malerische Technik aufzugeben und sich in einer ganz anderen Art zu sehen heimisch zu machen. Diese Sehart ist die impressionistische, ein Wort, das in französischer Sprache flüssiger, lebendiger, zwangloser ist, als wenn wir es zu einem lateinischen Fremdwort machen, welches das ganze Bestreben dieser Künstler gewissermassen isoliert. Nicht nur deutsche, auch englische, amerikanische, skandinavische Künstler wie Harrison, Thaulow, Zorn haben von Pissarro und seinen Genossen gelernt; aber wenn man in einer anderen Sprache das Wort „Impressionismus" ausspricht, so erweckt es negative Vorstellungen, indem man sich blosse

C. Pissarro

Impressionen, Augenblicks-Eindrücke, flüchtige Sehbilder unwillkürlich darunter denkt, wobei der Körper der Erscheinungen sich auflöst. Im Französischen ist Impression aber kein Fremdwort und es bedeutet etwas Positives, sehr gründliche Sehwerte. Wir finden im Studium der Bilder eines Pissarro, dass er in seinem Bemühen, die meteorologischen Werte der Natur, die einfachen Wetterwerte festzuhalten, niemals den Körper der Landschaft verloren hat, sondern im Gegenteil gerade das Körperliche der Natur im selben Masse wiedergewinnt, als er es im Mittel der Luft, des meteorologisch bestimmten Lichtes und der meteorologisch bestimmten Perspektive auffasst und fixiert.

Nun ist Pissarro als der älteste Vertreter, als der Senior der impressionistischen Kunstweise Anfang November 1903 im Alter von dreiundsiebzig Jahren in Paris gestorben. Es ist wertvoll, seinem künstlerischen Tun einen Rückblick zu widmen, denn dieses erschliesst uns das Verständnis so manches Anderen. Er hat sich, neben dem genialen Sisley, vielleicht am meisten innerhalb der Möglichkeiten gehalten, welche in der impressionistischen Sehweise fruchtbar sind. Andere wie Monet, Renoir sind weiter gegangen, sind glänzender, sie haben manchen Schritt über ihn hinaus getan, sind aber eben deshalb oft genug auf Probleme geraten, an denen die Leistungskraft ihrer Milieu-Malerei versagte. Pissarro bleibt immer im Gebiete der wirklichen Ausgiebigkeit seines Prinzips. Er teilt diese Eigenschaft mit Jean François Raffaëlli. Wir wollen beiden eine vergleichende Betrachtung widmen. Jeder in seiner Art stellt ein besonderes Talent im Sehen dar, ein Elementartalent. Die anderen haben es nachgeahmt, zum Höhepunkt getrieben. Das war nicht schwer, nachdem die Elementargeister die Wege gezeigt. Pissarro und Raffaëlli aber haben als naives Talent Gaben empfangen und ausgebildet, die ein notwendiger Bestandteil unserer geistigen Optik sind, Gaben, die wir sehenden Menschen fortwährend praktisch ausüben, ohne dass doch die Kunst die rechten Mittel fand, diesen Teil unserer Beobachtungen, den Pissarro und Raffaëlli aus unseren Beobachtungsfeldern herauslösen, überzeugend festzuhalten. Man spricht vom Maler-Impressionisten und vom Zeichner-Impressionisten. Raffaëlli, der auf die Erfindung seiner Raffaëlli-Farben dadurch kam, dass er Zeichenstifte suchte, die ihm nicht nur den Umriss körperlicher und landschaftlicher Eindrücke wiederzugeben erlaubten, sondern gleichzeitig Flächen- und Körperwirkungen durch den einfachen Handgriff, die also gewissermassen Stift und Pinsel zugleich sein sollten, ist wesentlich der Zeichner-Impressionist geworden in seinen letzten fünfzehn Jahren; Pissarro ist der Maler-Impressionist.

Am 10. Juli 1830 war Camillo Pissarro oder Pizarro zu St. Thomas auf den dänischen Antillen geboren und ist denn auch zeitlebens dänischer Untertan geblieben. Mit etwa zwanzig Jahren kam er nach Europa. Er hatte schon manches Bild gemalt ohne Lehrmeister und sich künstlerisch auf seine eigene Beobachtungskraft gestellt. In Paris, wohin er zunächst kam, wurde er Schüler des Hamburger Marinemalers Melbye, dann aber war es Corot, dem er entscheidende künstlerische Ratschläge verdankte. Im Jahre 1864 begann er im Salon auszustellen, was bis zum Jahre 1870 geschah. Die Motive zu diesen Bildern waren in der Hauptsache Paris und seiner Umgebung entlehnt. Im Jahre 1870 floh er vor dem Kriege nach London auf den Rat Sisleys und traf dort

Daubigny und Monet. Zwei bis drei Jahre lang haben die vier Künstler gemeinsam Themseansichten gemalt und in der Umgebung von London ihre Studien gemacht; in dieser Zeit besuchte sie der Pariser Kunsthändler Durand-Ruel, der kühn genug war, Pissarro, Sisley und anderen ein Abkommen vorzulegen, wonach er ihre ganze künstlerische Produktion kaufte. Pissarro hatte während des Krieges schwere Verluste erlitten. Die Preussen sollen in Argenteuil bei Paris, wo Pissarro bis 1870 gewohnt hatte, das Haus zerstört haben, in dem zwei- bis dreihundert Bilder

C. Pissarro. Boulevard Montmartre in Paris

des Künstlers aufbewahrt waren. Sie sollen, mit wenig Ausnahmen, alles verbrannt haben. Freilich hatte niemand diese Bilder kaufen wollen, das Publikum war ganz unempfindlich für Pissarros neue Landschaftsauffassung geblieben. Umso kühner erschien Durand-Ruels Anerbieten, das dem Künstler immerhin eine ruhigere Entwickelung sicherte. Aber Kämpfe gab es genug. Pissarro war 46 Jahre alt, als er mit Sisley, Monet, Manet und anderen 1876 in Paris wieder ausstellte und grosse, tumultuarische Szenen gegen die impressionistischen Maler stattfanden. Doch verbreitete sich von nun an der Ruf der Schule, Pissarro, der verhältnismässig sorgenlos zu Moret lebte, drang allmählich mit den anderen auch durch; jetzt ist er im Luxembourg-Palast zu Paris, in der Berliner Nationalgalerie, in England, in Amerika überall vertreten. Rascher, glänzender

C. Pissarro. Badende Frauen

waren die Erfolge, die Sisley, Monet und andere errangen, aber das schmälert nicht das Verdienst Pissarros, der den ganzen Weg mitgemacht hat von der einfachen Tonmalerei des frühesten Impressionismus bis zur Farbendivision der kompliziertesten Reflextechnik.

Um diesen Meister zu studieren, muss man in Paris die Luxembourg-Galerie, die Kunsträume und Privaträume des Kunsthändlers Durand-Ruel besuchen, der im Lauf von 25 und mehr Jahren — ähnlich wie der Graf Schack in München Böcklin — Pissarros Bilder aufgekauft hat, wie er gleichermassen Sisley, Monet, Renoir in einer unabsehbaren Fülle glänzender Bilder besitzt.

Was ist nun für Pissarro das Neue, das Charakteristische, das dann auch auf die anderen Maler-Impressionisten sich übertragen hat und zu einer ganzen Kunstrichtung geworden ist? Wenn wir die Bilder des Künstlers rein technisch betrachten, so sehen wir durchaus verschiedene Kunstmittel, mit denen er dem Zwecke dient, den wir schon bezeichnet haben: nämlich die Landschaft meteorologisch zu sehen, ja, auch die isolierte menschliche Figur unter Bedingungen zu geben, die sie gewissermassen zur Wettererscheinung macht. Impression als etwas Rechtes und Positives verstanden, ist auf deutsch nichts anderes als die Bestimmung der Gegenstände durchs Wetter im weitesten Sinne, sofern das menschliche Auge diese Bestimmungen zur Hauptsache seiner Beobachtungen macht. Für Pissarro aber, mit ihm auch Sisley ist diese Wetterbeobachtung, diese Beobachtung der atmosphärischen Bestimmung der Gegenstände zugleich eine poetische Darstellung der Landschaft und des Naturlebens. Die Gegenstände, die er aufsucht, sind dieselben, die mit unendlicher Kleinliebe etwa Ludwig Richter oder der köstliche Münchener Spitzweg wiedergab, nur dass bei dem Franzosen all das fehlt, was etwa Märchenvorstellungen und dergleichen einschliesst. Aber ein Gärtchen zu malen mit Obstbäumen vor dem Bauernhaus, in dessen Tür ein kleines blondköpfiges Mägdlein eintritt, welches die Mutter bereitwillig empfängt, all die kleinen Idyllen von Wald und Feld, die der Wechsel der Jahreszeiten bringt, aufzusuchen und sie nun mit der ganzen Poesie ihres atmosphärischen Lebens in genau fixierter Tagesstimmung sozusagen auf die Leinwand hinzuhauchen, wie uns in Wirklichkeit eine derartige Naturstimmung nur hingehaucht scheint: das ist das Wesentliche. Gemacht aber hat es Pissarro auf sehr verschiedene Weise. Es gibt Bilder von ihm, wie z. B. eine englische Abendstimmung

C. Pissarro. Im Walde von Marly

J. F. Raffaëlli rad.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Garten der alten Frau

J. F. Raffaëlli pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Stadthaus zu Paris

aus Sydenham von 1871, eine englische Strasse, mit einem weissen Kirchlein und einer Reihe weisser Prellsteine, welche sozusagen nur als Ton gegeben ist, wo all das, was man sonst Farbe im Bilde nennt, nur als gleicher Tonwert zu sehen ist, und eine Anzahl zart getönter Flächen, die fast gleichmässig hingehaucht sind, sich wechselseitig zur komplementären Gesamtstimmung ergänzen. Und es gibt wieder andere, pastos vorgetragene Bilder, wo Wasserspiegel, grüne Wiesen, Sonnendurchblicke durch Laubgrün die zarteste Durchsichtigkeit und das luftige Oszillieren und Verschweben der atmosphärischen Stimmung gewinnen durch das, was diese Techniker die Division des Tones nennen, die Division der Farbe. Es wird die Komplementärwirkung, der Ausgleich der Werte im Auge des Beschauers dadurch erzielt, dass nicht der einzelne Farbenton auf der Palette selbst fertig gemischt und gewissermassen ins Bild dann übersetzt wird, sondern dass komplementäre Nebentöne, Gegentöne im Bilde selbst in ein ganz enges Nebeneinander gestellt werden. Diese Kontrasttöne und Wechseltöne ergeben dann auf eine gewisse Entfernung im Auge des Beschauers den Naturton. Es ist die Nutzanwendung alter malerischer Erfahrung auf das kleinste Gebiet. Dieses kleine Gebiet ist vielleicht nur ein Quadratcentimeter, repräsentiert aber auf der Landschaft unter Umständen eine halbe Meile Land, Luft und Licht, und wenn man die Summe zartester Seheindrücke, die von einer solchen Masse ausgehen, nachfühlen will, so wird man nicht umhin können, eine solche indirekte Technik der Erzeugung der Tonwerte zu wählen. Farbendivision im grössten Stile zur komplementären Augenwirkung war es auch, wenn Peter Paul Rubens in die Armkehle eines nackten Weibes, in die Beinfalten und Muskelfalten kleiner Knaben feurig rote Töne, wahre Bluttöne als Reflextöne des Fleisches selbst warf, die man so ja gar nicht in der Natur sieht, die aber auf die Entfernung im Kontrast zu den weisslichen, bläulichen, fetten Tönen der sogenannten Lokalwerte seines Fleisches sich mit diesen multiplizierten zur wahren Phosphoreszenz und zum wahren Naturton seines Fleisches. Auch hier liegt eine Division der Farbe vor, die vorweggenommen wird, damit im Auge selbst erst die Multiplikation, die optisch-chemische Verbindung mit anderen Worten, sich vollzieht. Pissarro und die Impressionisten seiner Schule haben

C. Pissarro. Junges Mädchen

C. Pissarro. Dorf

nur einen anderen Entfernungsmassstab ihrer Mischungen, sie haben nicht wie Rubens lebensgrosse, überlebensgrosse Gestalten vor sich im farbig-optischen Gleichwert, sondern sie müssen den farbigen Inhalt der grössten Landschaftsflächen auf die kleine Halbmeter- und Meterleinwand übertragen. Sie bedienen sich daher weit mehr, als einst Rembrandt, dessen, was wir die Erratungswerte der landschaftlichen Natur nennen möchten; Pissarro aber beherrscht sie dermassen, dass er unser Erratungsvermögen durch die Natur seiner chemischen Optik in die poesievollste Tätigkeit versetzt.

So lieben wir denn im Luxembourg-Saal gar sehr „Les toits rouges“, die „roten Dächer“, wo wir in einen blätterlosen Obstgarten sehen. Weisse Häuschen mit roten Dächern lauschen durch das Geäst, ein Weinhügel hebt sich über die Dächer hin. Es sind dieselben Reize, die uns Ludwig Richter bereitet, wenn er dieses Lauschen von alten Dächern hinter Obstbäumen malt; aber Pissarro weiss einen solchen Eindruck nun mit allen Reizen des Durchflimmerns der roten Dächer zu geben, die Farbe bleibt bei ihm nicht blosse symbolische Nachahmung als sogenanntes Kolorit, sondern sie ist ganz „Ton“ geworden, ein Schlagwort der Impressionisten, das vollständig richtig und wahr ist. Denn die atmosphärisch und meteorologisch bestimmte Natur gleicht alles zum Tone aus, löst die blosse Palettenfarbe oder das

C. Pissarro. Gänsehirtin

C. Pissarro. Cours de la Reine in Rouen

Teppichkolorit in eine gleichmässigere, wenig intensive Tönung auf, die der Tönung ähnelt, welche der Marmor des Bildhauers in Griechenland annahm. Wer Paris kennt, weiss, dass diese Stadt fortwährend in einem zarten Grausilberton zu leben scheint, dass selbst die Wolken, die über die Seine und die Paläste schweben, diesen Grausilberton annehmen, während die Häuser oft wie in silbernen Schnee getaucht scheinen. Die Erscheinung erklärt sich daraus, dass fast alle Häuser in Paris in einem weissgrünem Tone getüncht, dass die öffentlichen Gebäude aus einem grauen

C. Pissarro. Die Ermitage in Pontoise

Kalkstein aufgeführt sind, der eben alle Quaimauern der Seine ausmacht, dass ferner viel Marmor überall an den öffentlichen Gebäuden ist. Die Reflexe dieses Marmorsilbers und des Kalksteins werden, je nach dem Stande der Sonne, hinauf in die Luft, auf die Wolken selbst geworfen, die nun dieses so bestimmte Licht selbst über die Wipfel des Waldparkes von Boulogne hauchen. Der Silberschleier liegt über ganz Paris und ein Meister wie Raffaëlli malt uns fast auf all seinen neueren Bildern dieses silberne, weissgrüne Paris im „Tone", der hier mit einer gewissen Ausschliesslichkeit alles übergiesst. In diesem Sinne gibt uns Pissarro auf seinem Luxembourg-Bilde „La Moisson", die Ernte, wirklich den Ton des Erntebildes. Es ist ein liebliches Landschaftsidyll, wo die Erntefeimen auf dem gemähten Felde stehen, Landleute sich bewegen, ein Wald im Hintergrund das Bild

C. Pissarro pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Karussellplatz zu Paris an einem Wintermorgen

C. Pissarro pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Boulevard Montmartre zu Paris in Frühlingsstimmung

abgrenzt und jene Lichtstimmung herrscht, die von gemähten Feldern entsteht, indem der Acker selbst auch seine Reflexe auf die Wolken gibt und in seinen Stoppeln einen Teil des Lichtes aufzehrt. Wir kennen alle die leere Stimmung, in der wir über solche gemähte Felder gehen. Pissarro hat durch überaus zarte Beobachtung auf diesem und anderen Erntebildern wiederholt solche Stimmungen aufs feinste charakterisiert. — Bis zuletzt hat dieser Künstler die Feinheit seiner meteorologischen Naturbeobachtung gesteigert. Da ist bei Durand-Ruel eine Schneelandschaft,

C. Pissarro. Die Strasse von Sydenham

Einnehmerhaus an der Landstrasse, der schneebedeckte Acker, die ins Schmelzen geratene Landstrasse. Fusstapfen sind im Ackerschnee, die Furchen der Ackerkrumen teilen dem Schnee bereits ihren Erdton mit, der Schmelzzustand hat alles durchweicht. Das ist von ausserordentlicher Zartheit der Beobachtung, der Körper der Landschaft ist in jedem Sinne materiell da, aber der ganze feuchte Hauch der Schneeschmelze durchdünstet die Luft und die Erde. Die trübe Poesie eines solchen Schmelznachmittags ist wunderbar festgehalten. Gleiche Eigenschaften weisen die zahlreichen Momentschilderungen von den Pariser Boulevards auf, z. B. eine Aussicht von einer Fensterhöhe hinunter auf die eilenden Droschken, Pferdebahnen bei nahender Abendbeleuchtung, wenn im Regenschlicker der Strasse zarte Reflexe der Abendsonne indirekt und aufgelöst sich spiegeln und in den feuchten Furchen der Wagen nachklingen. Der Platz des „Theatre français“ im zarten Abendreflex, der

C. Pissarro. Gasse in Osny (Frankreich)

Tuileriengarten, Bilder, die erst 1898, 1899 entstanden sind, in einem Alter des Meisters von 69 Jahren. Ganz andere Stimmung haben die Ansichten und Landschaften von Rouen und Umgebung; hier ist alles nordisch kälter, frostiger und mit festeren Tönen gemalt; ganz aufgelöst im impressionistischen Divisionsleben der Farbe aber ist eine grüne Wiese mit Wald, wo das feucht duftige Wiesengrün in langen Streifen zwischen den Waldstellen liegt, Mädchen in rotem Gewande sich bewegen, oder ein anderes Bild, wo man am Fusse eines Hügellandes ein Dorf mit weisslichen Hausmauern über Gemüsefeldern zwischen den Obstbäumen durchlugen sieht. Man ist wie gebannt von der sinnlichen Gegenwärtigkeit der ganzen Landschaft, die Beobachtung der Luftperspektive und ihre Bestimmungen, die Horizontwirkungen, das Durchfühlen durch die Raumtiefe ist bei Pissarro von solcher Feinheit, dass man das ganze Dorf wie in stereoskopischer Deutlichkeit sich dem Auge aufdrängen sieht. Längst, ehe Harrison und andere es machten, hat Pissarro badende Frauen in der vollen Bestimmung ihre Leiber durchs Waldgrün und die Reflexe der Waldgewässer gemalt, naturwahrer als sein Meister Corot, da eben diese impressionistische Richtung nirgends der blossen Erinnerung vertraute, sondern gesehen hatte, dass das Nackte noch weit mehr durch die landschaftlichen Reflexe bestimmt wird, als die meisten es sich vorstellen wollen.

Pissarro ist aber auch ein überzeugender Künstler, wenn er die menschliche Figur als dominierendes Element in einen näheren Landschaftsausschnitt stellt. Wir bewundern bei Durand eine „Paysanne au repos", eine junge Bäuerin mit einem grossen Strohhut und eine „Paysanne" von 1881, ein Bauernmädchen in roten Strümpfen und blauem Rock, das sich an einer Waldlehne zum Quell herunterrutschen lässt. Der Maler hat die Figur ganz in den Laubton der Waldheimlichkeit gestellt, aber mit grosser körperlicher Realität in all die Zwischenlichter und Reflexe des atmosphärischen Mittels getaucht. Wir sahen gegen hundert Gemälde Pissarros, deren Kunstwert bei denen, die auf seine Weise die Natur beobachten gelernt haben, in kommender Zeit fortdauernd zunehmen wird. Und wir sind überzeugt, dass das künstlerische Bemühen Pissarros auch für die weitere Entwicklung der Kunst sich fruchtbar erweisen wird, wie es schon viele Früchte bei der Kunstwelt in Amerika, England, Frankreich und Deutschland gezeitigt hat.

In den Tagen, da Pissarro starb, wurde bei dem Kunsthändler Georges Petit in Paris eine Ausstellung eröffnet, die man kurzweg als eine Raffaëlli-Ausstellung bezeichnete, weil fast alle Künstler, welche dieselbe beschickt haben: Raffaëlli selbst, Thaulow, Carrier-Belleuse, Felix Borchardt, François Aubertin, Achille Cesbron ihre Bilder mit den Farben Raffaëllis gemalt haben, um die technische Leistungskraft dieses neuen Malmittels einmal nach allen Richtungen zu erproben. Da die Künstler dieses Malmittel mehr oder minder im impressionistischen Sinne handhaben, so wurde diese Ausstellung gewissermassen auch eine Weiterbildung der künstlerischen Bemühungen Pissarros und Raffaëllis selbst, der noch selbst rüstig im Leben steht, obwohl auch er die Mittelhöhe desselben überschritten hat. Das neue Malmittel Raffaëllis besteht aus Farbenstiften, die nach Art des Pastells gepitzt werden, aber aus einer ölgetränkten Masse bestehen, deren Zusammensetzung Geheimnis des Erfinders selbst ist, so dass wir weiteres darüber nicht verraten können. Diese typendicken Stifte ersparen dem Maler, dass er auf der Palette seine Farbe erst mit Öl an-

J. F. Raffaëlli. Selbstbildnis

zumachen braucht; er zeichnet, malt pastos, ahmt die Luftformen wie mit der Pinselbreite ganz nach Bedürfnis nach, je nach der Spitze oder Breite seiner Stiftfläche, erzielt die Tonfrische und Tonfettigkeit der Ölfarbe und kann doch, da der Ölgehalt sparsam ist, auch alle materielle Trockenheit der Erscheinungen unmittelbar geben. Beim Nichtgebrauch überziehen sich die Stifte an der Luft mit einer leichten Membran, die man daher durch Neuspitzen und Abreiben vor dem Malen entfernen muss. Man kann dann aber z. B. mit Benützung des Leinwandtons und der Leinwandfasern vorgehen, die man als Grundton festhält, kann ganz aquarellmässig darauf die charakteristischen Linien hinhauchen oder man kann pastos wie ein Ribera die anatomische Form herunterstreichen und breit in die Farbe gehen. Man kann, da die einzelnen Farbstifte natürlich nur abstrakte Farbenwerte enthalten, Mischtöne nicht auf der Palette erzielen, sondern muss sie nach Art des Pastells im Bilde selbst erzeugen und hiebei tun die Divisionsmanieren der Impressionisten natürlich besonders gute Dienste, so dass die Raffaëlli-Farben recht eigentlich auch ein impressionistisches Malmittel heissen können.

J. F. Raffaëlli. Landleute aus Plougasnou (Finistère)

Der Erfinder dieser leistungskräftigen Farben ist einer der originellsten Künstler Frankreichs. Er wurde uns zuerst merkwürdig vor etwa neun Jahren, wo er in Dresden eine Ausstellung seiner Momentbilder veranstaltet hatte und mit diesen ganz in denjenigen Impressionismus hineingekommen war, der ihn zum Unterschied von anderen zum Impressionisten des vorübergehenden Moments, zum Maler der bewegten Natur, des raschbewegten Menschen macht. Ehe er zu dieser Kunstweise kam, hatte er schon eine längere bewusste Kunstentwicklung mehr naturalistischer Art hinter sich, wie man das in Deutschland nennen würde. Er hatte im Sinn Courbets lebensgrosse Arbeitergestalten gemalt in dunkler Weise mit durchgehenden Schwarztönen; aus

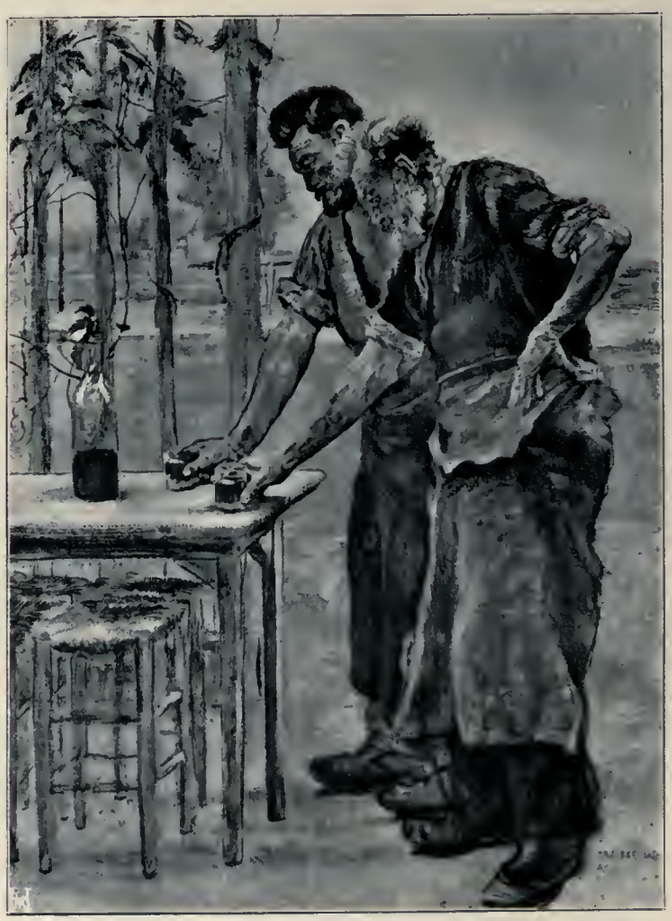
dieser Zeit besitzt der Luxembourgpalast von ihm treffliche Bilder: „Die alten Rekonvaleszenten", wo wir die Genesenden eines Krankenhauses im Baumgarten sitzen sehen, Motive wie sie Liebermann nachmals so oft gegeben hat. „Eingeladene, die auf die Hochzeit warten", ein humorvolles Bild eines Kleinbürgers und seiner Frau, die sich unter grosser peinlicher Bemühung die Handschuhe anziehen. Eine ganze Kategorie solcher Bilder ist der Hand des Malers entsprungen; seine Farbe und sein Vortrag ähneln hier mehr einem Ribera oder andern altspanischen Naturalisten, als dem nachmaligen Impressionismus. Ähnlich hatte ja auch Manet mit der Nachahmung des Velasquez und anderer Spanier begonnen. Moralisch aber stehen diese Bilder Raffaëllis ganz unter dem Einfluss des literarischen Naturalismus in Frankreich. Was Zola für seine Kunst wollte, Mitleid, Sympathieerweckung mit den „Enterbten", den mühsam Arbeitenden, mit den Kranken und Dürftigen, das hatte auch Raffaëlli zum sittlichen Gegenstande seines Schaffens gemacht.

J. F. Raffaëlli. Pariserin

1884 schon veranstaltete er eine Ausstellung seiner damaligen Schöpfungen. 155 Nummern nachfolgender Kategorien: „Porträttypen von Leuten aus dem niedern Volke", „Studien", „Fabeln", „Pantomimen", „Landschaften von Meeresküsten", „Speisesaal - Dekorationen" (Stillleben), „Porträttypen von Kleinbürgern", „Verschiedenes" (sechs Bilder von Honfleur), darunter Charakterstudien z. B. der „realistische Maler", der „idealistische Bildhauer" und ähnliches; „Sittenbilder", d. h. eine Art von humoristischen oder charakteristischen Genrebildern wie jene „Handschuhanstreifenden Hochzeitsgäste", die „Frau des Absinthtrinkers" etc. — „Marinen", „Porträts"; „Aus Paris" (Pariser Strassenbilder), „Charakteristisches aus der Umgegend", „Radierungen und Zeichnungen", endlich auch „Skulpturen". Denn dieser vielseitige Künstler hat auch naturalistische Figuren von Arbeitern, einen „kleinen Greis auf seiner Bank" modelliert in einer Art, wie sie später auch durch Meunier bekannt geworden ist. Raffaëlli hatte diese Ausstellung mit einer ästhetischen Schrift begleitet: „Studie über die Bewegungen der modernen Kunst und über das Charakteristisch-Schöne". Er liess darin die vergangene französische Kunstentwicklung von David und Ingres an kritisch vor sich vorüberziehen, schilderte Millet, Courbet und Corot und suchte die Mängel ihrer Kunst zu

J. F. Raffaëlli. Nach der Mahlzeit

beleuchten, nicht um sie herabzusetzen, sondern um für das moderne Frankreich ein neues Kunstprinzip ausfindig zu machen. Die republikanische Freiheit verlange eine neue Kunst. Die Freiheit erzieht Individuen. Der individuelle Mensch ist der freie Mensch. Er braucht eine Kunst, die durch Betonung des Individuellen die Kunst der sittlichen Freiheit wird. Diese Kunst des Individuellen aber ist das Charakteristische. Da in der modernen französischen Republik alle Antriebe zur Darstellung mythologischer oder grosspolitischer Staatsaktionen im Sinne Davids fehlen, da all diese repräsentative Kunst für den Freiheitsmenschen nichts taugt, so bleibt der Kunst nur das Individuelle und Charakteristische. Aber es muss ein Charakteristisch-Schönes sein; „beau characteriste“ ist das Charakteristische im Bewusstsein, dass dieses Charakteristische eben das Schöne ist, das der „Idee“ entspricht. Raffaëlli ahnt kaum, dass er mit diesen Lehren so ziemlich dasselbe sagt, was Schiller, Hegel, Friedrich Vischer und eine ganze deutsche Welt seit mehr als hundert Jahren theoretisch vertreten haben. Er zitiert nur einmal eine französische Schrift, die einen Satz Schellings übersetzt, der Raffaëlli äusserst gut gefällt, aber Schelling selbst hat er nicht gelesen. Er redet ganz wie ein deutscher Ästhetiker der charakteristisch-realistischen Schule. Er ahnt nicht, dass er in der Verbindung seiner Kunst-Ideen mit den Idealen der republikanischen Freiheit all dem sehr nahe kommt, was Schiller unter den Eindrücken der ersten französischen Revolution über die ästhetische Erziehung des Menschen zur Freiheit geschrieben hat.



J. F. Raffaëlli. Schmiede in der Schenke
(Nach einer Original-Radierung)

Praktisch-künstlerisch aber stellt sich für den Maler Raffaëlli das theoretische Bekenntnis etwas anders. Raffaëlli sieht in der Haupt-

sache an Menschen und Dingen nicht den Menschen und das Ding an sich; er sieht eben nur das Charakteristische isoliert, losgelöst von der lebendigen Figur, welche der Träger dieses Charakteristischen ist und, obwohl Raffaëlli sich selbst gegen die Bezeichnung als Impressionist wehrt, darf man seine Kunstweise seit mehr als fünfzehn, ja, fast seit zwanzig Jahren eben als den Impressionismus des Charakteristischen bezeichnen. Man betrachte irgend eines der köstlichen Küstenstücke des Künstlers aus neuerer Zeit. Meer, Küste, im Hintergrund ein rauchender

J. F. Raffaëlli. Sonntag in der Schenke

Dampfer, vorn eine Versammlung von Sommerbadegästen. Wir glauben mitten hinein ins bunte Gewimmel der Menschen am Strande zu sehen, sie scheinen in Strandkörben zu sitzen, waten im Wasser, schauen hinaus aufs Meer, die Toiletten leuchten, alles scheint belebt und bewegt, alles im flimmernden Wasserlicht, alles tätig und wie im Augenblick mit dem Momentphotographen festgehalten. Nein, es ist mehr als der Momentphotograph; eben das, was wir hier sehen am Strande kribbeln und wimmeln, das hat eben nicht die Ruhe des Momentphotographen, sondern scheinbar die fortbewegte Unruhe des Nacheinanders. Der Momentphotograph gibt nur die plötzlich erstarrte Bewegung. Springende Pferde im Augenblicksphotographen festgehalten, erscheinen zumeist ganz tot, trotz der materiellen Korrektheit aller anatomischen Verhältnisse, trotz der realistisch genauen Bewegungswinkel jedes Gliedes. Sie geben dazu, gut geraten, auch das völlig durchgebildete, optisch durchgezeichnete, durchmodellierte Gestaltbild.

Das Augenblicksbild Raffaëllis hat nur den Schein von all diesen Dingen. Rieche, mit Rembrandt zu reden, an seinen Farben, so zerfällt, je näher du der Leinwand kommst, alles in einen Haufen von blossen Andeutungen. Da sind Farbflecken, die sehen aus wie kleine Insektenflügel, die neben einander in der Farbe kleben, da siehst du einen kleinen dreieckigen Fleck lila, minutiös klein, der auf die Entfernung wie eine flatternde Damentoilette wirkte, Kopf und Arm sind überhaupt nicht zu finden, die sind irgend ein Strichelchen, Farbenklümpchen, das auf diese Nähe nicht einmal mit dem Lila zusammengesehen werden kann. Aber auf die normale Schauentfernung schiessen auf einmal die Dinge wieder wie ein kaleidoskopischer Traum aneinander, jetzt glauben wir wieder Figuren zu erkennen, ohne dass wir doch im stande wären, diese Figuren nachzuzeichnen. Es ist lediglich die Lokalisation der Farbenmomente im Gesamt-Milieu des Bildes, die mit einer fabelhaften Kenntnis der Art gemacht ist, wie wir gewohnheitsmässig aus lokalisierten Verhältnissen von farbigen Eindrücken auf bestimmte entferntere Gegenstände und Bewegungen schliessen. Den Charakter dieser Bewegungen aber in Intensität des Farbentons, in Winkelstellungen bewegter Glieder weiss Raffaëlli so sicher zu fixieren, dass er den Nachgeschmack der wirklichen Bewegtheit erzeugt und eben damit jenes rein Künstlerische erzeugt, das mechanische Reproduktionen des Momentphotographen niemals leisten. Ich bewundere sehr eine oft variierte Brücke Raffaëllis, die Notre-dame-Brücke. Er malt die Momentbewegung des Vorüberziehens, die Menschen auf dieser Brücke, und die Hauptsache des ästhetischen Reizes ist gerade, wie er die Symptome des Hinfahrens auf der Brücke an Droschken, Pferden, besetzten Omnibusdächern, an Fussgängern hinter dem Brückengeländer fixiert. Mit der grössten Subtilität sieht sein Auge genau die Winkelgrade, in denen der schräg bewegte Pferdekörper geht, er bemerkt die stärkere Körperlichkeit, mit der auf Brücken über dem Wasser menschliche Gestalten sich abheben und weiss durch kleine pastose Kunstgriffe das zu machen, vor allem aber sieht er

J. F. Raffaëlli. Ein Pariser „Naturforscher"

J. F. Raffaëlli. Dame mit Fächer

C. Pissarro pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Winterstimmung

J. F. Raffaëlli. Dôme des Invalides in Paris
(Nach einer farbigen Original-Radierung)

J. F. Raffaëlli. Place St. Michel mit Ste Chapelle in Paris

J. F. Raffaëlli. Das Pfeifchen

die Horizontalüberschneidungen des Geländers über die Körper, überhaupt die ganze Raumperspektive — ähnlich wie Pissarro auf seine Weise — mit einer minutiösen Feinnervigkeit, dass wir im Anblick eines solchen Bildes unwillkürlich den Wimperblick mit dem eigenen Auge nachahmen, der Raffaëlli zur überraschenden Momentanwirkung dieser seiner neueren Schöpfungen verhilft. Wenn wir raschbewegte Gegenstände mit den Augen verfolgen, z. B. beim Hinausschauen von der Eisenbahn, oder wenn wir sehr entfernte Gegenstände erkennen, d. h. erraten wollen, so gehen unsere Augenlider mit den Wimpern zusammen. Dabei fallen gewisse kleinste Teile des Gesichtsfeldes durch die Wimperbeschattung aus. Wir sehen, dass Raffaëlli vielfach diesen Ausfall im Gesichtsfeld objektiv auf dem Bilde fixiert und dadurch entsteht gerade der Schein, als wäre das alles auf die entfernte Bewegung oder die rasche Bewegung gestellt, weil wir das Gesichtsfeld eben auch mit seinem Ausfall fixiert sehen. Natürlich macht er das nicht mechanisch; er führt manche Vordergrundfiguren weiter aus, im übrigen skizziert er nach jenen charakteristischen Momenten der Bewegung und des Verhaltens unseres eigenen Augapfels.

J. F. Raffaëlli. Vor Paris

So malt er uns denn auf Bildern des Pariser Triumphbogens die durcheinandergehende Menschenmenge, wie sie im Rhythmus der Strassenbewegung einherläuft, vor Wagen und Pferden ausweicht und im harmonischen Gewimmel es möglich macht, dass niemand überfahren wird und niemand mit dem andern zusammenstösst. Er sieht den Taktschritt, den alle Grossstädter auf ihren Strassen befolgen müssen, er sieht die wogenden Rhythmen der Menge. Das sind Erscheinungen, auf die andere Künstler fast nirgends geachtet haben. Raffaëlli fixiert sie und bereitet uns durch diese feinfühlige Aufmerksamkeit auf Erscheinungen, die uns fortwährend umgeben, die grösste Freude. Da kommt eine Klasse von kleinen Mädchen mit der frommen Schwester auf einem Kirchplatz beim Louvre zwischen den Bäumen herausgegangen: wie die kleinen Mädchenfüsse einhertrippeln, wie jedes Kind durch seine Beinbewegungen besonders charakterisiert ist, wie die Bäume lebendig über den Leuten schatten, wie die ganze Stadtstimmung mit wenigen aber überaus sicheren Mitteln poetisch durchgeführt ist! Derartige Momentbilder hat Raffaëlli in unerschöpflicher Frische mit immer

J. F. Raffaëlli. Der Grossvater

neuen kleinen Beobachtungen eine grosse Fülle geschaffen, zur Zeit sind in nichtfranzösischen Galerien schon dreissig solcher Schilderungen angekauft worden.

Man kann denken, dass solche charakteristische Sehgabe auch auf den Porträts des Künstlers zur Geltung kommt. Berühmt ist sein Bildnis des einen der Brüder Goncourt, der im „Tagebuch der Goncourts", dann auch um 1888 dem Künstler eine eingehende biographische und künstlerische Betrachtung widmet. Sohn eines Chemikers hat Raffaëlli seine Vorliebe für chemische

J. F. Raffaëlli. Place de la Concorde in Paris

und physikalische Untersuchungen fortgebildet, um unter anderem seine Farbmittel herzustellen und durch eine Art farbiger Radierungen auch sehr pikante Spezialitäten dieser Technik zu gewinnen. In seinen jungen Jahren war er drei Monate lang ein Schüler Gérômes, bald aber suchte er auf eigenen Wegen die Kunst, die seiner Begabung homogen war; er hat in Italien, in Spanien, in Algier und sonstigen Gebieten Afrikas studiert, um zuletzt im Pariser Leben selbst den Inhalt seiner Kunst zu finden. Wie schon der Name des Künstlers sagt, entstammt er einer grossen italienischen Familie, die ihre Verwandtschaft bis zum Kardinal Consalvi und verschiedenen Päpsten zurückführt. In Paris geboren, musste er früh sein Zeichentalent in den Dienst des Broterwerbs stellen; dabei war er in jungen Jahren Sänger und Schauspieler, sang im Theater, in

Kirchen, während er gleichzeitig in der „École des Beaux-Arts“ zeichnete und malerisch studierte. Die Vielseitigkeit seiner Natur, nach der man ihn oft mit Renaissancekünstlern wie Lionardo da Vinci verglichen hat, findet in diesem bunten Lebenslauf ihre natürliche Erklärung. Der Trieb, neue und unbekannte Kunstwege aufzufinden, hat ihn durch all sein bisheriges Schaffen geleitet.

J. F. Raffaëlli. Die alten Rekonvaleszenten

Über Raffaëlli haben seine angesehensten französischen Zeitgenossen schon Vieles und Geistreiches geschrieben. Seine Kunst fordert geistreiche Leute in der Tat auch besonders heraus, da sie das Produkt einer selbstbewussten und klaren Lebensanschauung ist, die mit ästhetischen Gründen eine besondere republikanische Kunst will. Schon deshalb ist für uns Deutsche dieser französische Künstler besonders interessant. Nicht nur die Brüder Goncourt, Octave Mirbeau, Madame Adam, Jules Claretie, auch Künstler wie Rodin, selbst eine Yvette Guilbert und die angesehensten Kunstkritiker haben seit Jahren einen Ehrgeiz darin gesucht, die „Impressions rapides“, die Augenblicksbilder Raffaëllis literarisch zu charakterisieren und das reizende Geheimnis ihrer Anziehungskraft zu ergründen. Diese Anziehungskraft übten auch auf uns schon vor neun Jahren die Bilder des für Deutschland damals neuen Meisters aus. Wir vermögen ihn nun im Zusammenhange mit seiner heimischen Umgebung auch vollständig zu verstehen und zu geniessen.

Raffaëlli erfährt in diesen Tagen die Genugtuung, dass auch seine technische Erfindung sich bewährt. Wir sind erstaunt, mit welcher Kraft und meteorologischen Transparenz ein Künstler wie Thaulow diese Raffaëlli-Farben handhabt im Bilde eines Bachs, der um alte Stadtmauern fliesst, auf dem Gemälde alter Häuser mit roten Dächern. Wenn Raffaëlli selbst seine Farben mehr skizzenhaft braucht und nur jene leichten, duftigen Silbertöne der Pariser Luft sucht und seine Landschaften gleichsam immaterialisiert, so beweisen wieder andere, welche Erdschwere und Wasserlast sich mit diesen Farben erzielen lässt. Ein deutscher Künstler in Paris, Felix Borchardt, hat in dieser Hinsicht mit einer Seelandschaft bei heranziehendem Gewitter das Kraftvollste geleistet.

J. F. Raffaëlli. Die Heilsarmee in Jersey

Franz von Lenbach

Lenbach tot! Mit stärkerer Erschütterung hat das deutsche Volk seit langem keine Trauerbotschaft aufgenommen als diese! Man wusste ja, dass er hoffnungslos hinsiechte und doch hat die Todesnachricht nicht nur unsere ganze Kulturwelt im Innersten ergriffen, sondern auch die Klage derer geweckt, die sonst nur geringen Anteil am Kunstleben nehmen. Lenbach war sicher der populärste deutsche Künstler und eine so überragende Persönlichkeit, dass er eben allen sichtbar wurde. Mit allem Grossen, was unsere Nation seit dreissig Jahren erlebte, ist sein Name verbunden, mit dem Grössten vor allem: dem Wirken Otto von Bismarcks! Vielleicht hat niemals, seit Kunst auf Erden ist, ein Mann in dem bedeutsamen Sinn Geschichte gemalt wie er! Eine seltene Gunst des Schicksals unterstützte seine Meisterschaft und machte ihn, einen Fürsten der Malerei, zum Maler der Fürsten, auch der Fürsten des Geistes! Nicht Kronenträger allein hat er dem Gedächtnis der Nachwelt in unübertroffenen Bildern überliefert, auch den Trägern des Lorbeers huldigte seine monumentale Kunst, Helden und Staatsmännern, Dichtern und Meistern des Pinsels wie des Meissels, Baukünstlern, Musikern, allen wissenschaftlichen Ergründern und Bekennern der Wahrheit, allem, was gross war in seiner Zeit. Von Lenbach gemalt zu werden, das war eine der höheren Ehren, die geistigen Würdenträgern in Deutschland werden konnten, und wenige Denkmäler in Erz und Marmor sind dazu angetan, späteren Geschlechtern die Züge dieser Männer so wahr und lebendig vorzuführen, wie dies die Bilder Lenbachs

vermögen. Mit wundersamer Kraft arbeitete er aus den Formen eines Menschenantlitzes das heraus, was den Charakter bedeutete, und liess das Wechselnde und Nebensächliche zurücktreten. Wie in Stahl geschnitten, so markig und fest, erscheinen die Züge seiner Helden, bis in die tiefste Seele dringen die Blicke der Augen, die er gemalt. Wie viele Maler haben die Züge unseres ersten Kanzlers auf die Leinwand gebracht! Und die meisten haben die Ähnlichkeit wohl getroffen! Aber die imposante hohe Menschlichkeit Bismarcks, seine historische Grösse, spricht fast nur aus den Bildern Lenbachs, und für die Vorstellung der Nachwelt von der Erscheinung jenes Gewaltigen werden sie allein massgebend sein. Lenbach hat eine ganze Monographie der letzten zwanzig Lebensjahre Bismarcks gemalt, ihn dargestellt auf der Höhe seiner Macht und Kraft, auf der er die Welt erzittern machte, als Parlamentarier, als Diplomaten, als den Eisernen, der die Worte drohend dem Auslande zurief: „Wir Deutschen fürchten Gott, sonst nichts auf der Welt!“ Er hat ihn aber auch als stillen Denker gemalt, als den einsamen Mann, der unter den Eichen des Sachsenwaldes hinwandelte, als kranken Recken und zuletzt als müden Greis. Von Lenbachs Hand haben wir die schönsten Bilder des alternden Kaisers Wilhelm I., so rührend, mild und gütig, Bilder von dessen Sohn als Kronprinzen in seiner stolzen Mannheit und dessen anmutige und kluge Gattin, Bilder unseres jetzigen Kaisers, Bilder Ludwigs I. und Maximilians II. von Bayern und des traumhaft schönen jungen Königs Ludwig II., Bilder Kaiser Franz Josephs, der Königin Margherita, des Papstes Leo XIII. Von unseren geistigen Freiheitskämpfern Döllinger und Häckel hat Lenbach herrliche Bildnisse geschaffen, von den Forschern Helmholtz, Virchow, Pettenkofer, Mommsen, von den Dichtern Heyse, Schack, Wilbrandt, Lingg, Voss, Björnson, von den Tonkünstlern Richard Wagner, Franz Liszt, Bülow, Joachim, Johann Strauss, Hermann Levy, von den Malern Böcklin, Seitz, Schwind, Stuck, Busch, Oberländer, von Gottfried Semper, den Brüdern Seidl — wer nennt die Namen! Auch nicht die Hälfte der bedeutenden Männer, die er konterfeite, mag hier aufgezählt sein. Und fast immer ist der ganze Mensch in solch einem Bildnis wiedergegeben, nur recht wenige Bilder beschränken sich auf eine mehr

oder weniger treue Wiedergabe der Äusserlichkeit. Der Seelenbeschwörer Lenbach hatte Besseres zu geben, als bloss ein treues Abbild dessen, was jeder sieht. Wer auch sein Modell war, er stand immer in seiner ganzen künstlerischen Überlegenheit vor ihm und auch die Fürsten hat er nicht mit den Augen eines Hofmalers, sondern eben mit seinen Lenbachaugen gesehen und sie gemalt, wie er sie sah. Von ihm verlangte auch niemand, dass er sich beuge. Bei einer souveränen Nichtachtung höfischer Form hat er sich vor den Königen dieser Erde ebenso seine Geltung gewahrt, wie vor den Mitkämpfern und Gegnern in seiner eigenen Kunst! Diese Achtung der Gegner ist vielleicht der höchste Ruhmestitel, den sich die geniale und gewaltige Persönlichkeit Lenbachs erwarb. Wegen der Art, wie er die neue Kunst von den alten Meistern beeinflusst wissen wollte und wie er diese Meinungen oft durchsetzte, mit einer Energie durchsetzte, die manchem missfiel, hat er leidenschaftliche Widersacher unter den Jüngeren gehabt. Aber an seiner Bahre trauerten sie alle, wie er im Leben auch ihnen allen imponiert hatte! Es fühlten auch alle, dass mit ihm einer heimgegangen war, der den Künstlerstand so glanzvoll in der Welt vertreten hatte, wie kein Zweiter in der Neuzeit!

Er war ein gottestrunkener Priester der Schönheit! Jeder Schönheit in Kunst und Leben! Was er für seine Heimatstadt München getan, wie er hier in allen Dingen helfend und ratend eingriff, um den öffentlichen Geschmack aufs Gute, aufs Künstlerische zu lenken, wie er für alle gemeinnützigen Bewegungen, jeden kulturellen Fortschritt zu haben war, wird ihm ewig unvergessen bleiben. Wie er Frauenschönheit betrachtete, wissen wir aus ungezählten Bildern. Auch hier haftete er als Maler nicht an der Oberfläche, er schilderte das Temperament, die Rasse, das sinnige Empfinden und den sinnlichen Reiz, das Weibliche am Weibe. Glätte und Süsslichkeit ist diesen Frauenbildern fremd, liebenswürdige Retouchen kleiner Naturfehler kannte der Maler nicht. Er unterstrich das Charakteristische unter Umständen im Frauengesicht genau so kräftig wie im Männerantlitz. Und doch ziehen seine Frauenbilder magisch an. Weil sie eine Seele haben!

Ungewöhnlich, zur Grösse gesteigert, war alles an diesem seltenen Manne: sein Feuer, seine Energie, seine Produktivität, seine Vielseitigkeit, seine Lebenskraft. Welches umfangreiche Lebenswerk hat er hinterlassen. Liesse man von je dreien seiner Bilder immer nur eines, das beste gelten, so wäre sein œuvre nicht nur an Wert, sondern auch an Zahl immer noch grandios! Bis vor zwei Jahren war er von einer Jugendlichkeit und Elastizität, die Zwanzigjährige beschämen konnte. Auch die Krankheit konnte seinen Schaffenstrieb nicht lähmen, und als im vorigen Jahre kurze Besserung eintrat, stürzte er sich mit wahrem Heisshunger wieder an die Arbeit. Erst das letzte, trostlose Siechtum nahm ihm den Pinsel für immer aus der Hand.

An seinem Grabe trauert eine Nation mit jener herben Trauer, die weiss: die Lücke, die sich da auftat, schliesst sich so bald nicht wieder!

☆ ☆

☆

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Franz von Lenbach

ÜBER
MÜNCHENER LANDSCHAFTER

VON

MAX GÜNZBURG

Es ist nicht zufällig, dass gerade jetzt, wo sich das Verlangen nach stärkerer Betätigung anschaulicher Beziehungen zur Aussenwelt und zugleich sinniger kontemplativer Betrachtung der Dinge um uns in mannigfachen Formen äussert, die Landschaftsmalerei als eine selbständige Kunstgattung hervortritt. In dem geräuschvollen, sinnverwirrenden Treiben der Gegenwart, in dem Hasten und Drängen des geschäftlichen Alltagslebens ist die Sehnsucht nach einem stillen ruhigen Dasein erwacht. Dieses Gefühl äussert sich auch in dem Bestreben, innerhalb unserer nächsten Umgebung Eindrücke aufzunehmen, die uns in einen beruhigenden Zustand versetzen, ohne unsere Empfindung nach einer bestimmten Richtung hin anzuregen, ein Bedürfnis, das zu allen Zeiten lebendig gewesen und dem die Künstler in den verschiedensten Formen zu genügen suchten. Man denke nur an die Gobelins und an die ganz ähnliche Wirkungen anstrebenden Werke der Landschaftsmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Unsere modernen Bestrebungen leiten die Produktion in dieselben Wege. Mit dieser rein dekorativen Rolle ist aber der Wirkungskreis der Landschaftsmalerei nur angedeutet. Sie kann unsere Vorstellung nach vielen Seiten hin anregen, indem sie das ganze sichtbare Bereich der Natur, die glänzende leuchtende Welt des Lichtes, das bunte mannigfaltige Spiel der Farben in sich aufzunehmen und wiederzugeben versucht. Manche Bilder, in denen besonders die räumlichen Erscheinungen stark ausgedrückt sind, verschaffen dem Auge einen ähnlichen Genuss wie ein Spaziergang im Freien. Verschiedene Ansichten der Natur bringen in unserem Gemüte verschiedene Wirkungen hervor. Der für Eindrücke jeder Art empfängliche Mensch fühlt sich eins mit der Natur, setzt sich in Einklang mit ihren Stimmungen und sucht diesem Gefühl Ausdruck zu geben. „Die sogenannte Stimmung ist durchaus nicht immer etwas Sentimentales, Poetisch-Phantastisches, welches den Menschen beherrscht, sondern ein Sichtbares, welches der Maler packen und beherrschen kann. Sonneneinsamkeit, Meeresöde,

Waldesschweigen sind in den sie zusammensetzenden Naturerscheinungen keine Produkte unserer Empfindsamkeit, sondern für den Sehenden erkennbare charakteristische Lebensäusserungen gewisser wiederkehrender Naturmomente.“ „Böcklin erhöht durch eine entsprechende Staffage die Deutlichkeit der empfundenen Stimmung, verkörpert noch einmal das Angeschaute, hilft ihm zu zweifelloserem Ausdruck — er ist zu reich, um sich mit der blossen Landschaft zu begnügen, so sehr er ihrer Herr ist. Er muss die Natur — gleich den Alten — vermenschlichen, beleben, nicht mit Individualitäten, sondern mit Verkörperungen ihrer Kräfte. Sie sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern relativ, sie helfen seinen Eindruck ins Grosse, Allgemeine erheben.“

Die Landschaftsmalerei hat sich sozusagen aus ihrer früheren untertänigen Stellung der Figurenmalerei gegenüber in kurzer Zeit zu ihrer gegenwärtigen Höhe erhoben. Sie diente früher lediglich als Folie für gegenständliche Darstellungen. Im Historien- und Genrebild verwandte man sie als Hintergrund oder als Schaubühne für die handelnden Personen. Es ist auch noch nicht gar so lange her, dass die Landschaftsmalerei nur das geographische Interesse befriedigte. Die Galerien bewahren aus der Zeit vom Anfange bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zahllose Veduten mit interessanten Staffagen aus Italien, Griechenland, Ägypten und aus dem Orient. Diese Bilder haben viel Ähnlichkeit mit unseren Ansichtspostkarten. Das geographische, das literarisch gegenständliche, kulturhistorische und archäologische Interesse an der Landschaft gab auch Veranlassung zur Entstehung von Rottmanns Fresken unter den Arkaden und zu seinem Zyklus griechischer Landschaften in der Pinakothek. Nichts spricht mehr für Rottmann, als dass er neben der Betonung des Gegenständlichen sich doch noch einen freien Blick für den besonderen landschaftlichen Charakter zu wahren wusste. Vielleicht gefielen uns solche Werke heute noch, wenn nur weniger Stil darin zu verspüren wäre. So aber lässt die vielfach erzwungene stilisierende Auffassung und Verarbeitung von verschiedenen Eindrücken, die manchmal sogar eines organischen harmonischen Zusammenhangs entbehren, das Gefühl der reinen Natürlichkeit und Anmut südlicher Landschaften nicht aufkommen. Und doch spricht sich oft diese Empfindung in schönen Worten überraschend lebhaft aus. Eine Reihe von Briefen eines Künstlers aus Italien, die Wilhelm Stier im Athenäum veröffentlichte, geben dafür Zeugnis. „Wenn ich so des Morgens umhergehe — o wie senkt sich da alle Erscheinung um mich schmeichelnd in Auge und Herz; — wo ich hinblicke, sprechen sie zu mir schöne vernehmliche Worte, in klingendem Rhythmus: Himmel und See, Bäume und Felsen, und Geister der Vorzeit .... O gib mir den heroischen lebendigen Stoff; — ein olympisches Kampffeld mit Ringern, Wagenrennern und Reitern und freudigen hellenischen Zuruf; gib mir, drüber auf Wolken thronend, — die alten romantischen Götter, in freudiger Neugier ob der edlen heiteren Erdenlust — und auch ich singe dir Siegeshymnen, und unsterbliche vielleicht. Ach was alles in der Welt hat nicht der Stoff getan. Er allein ist das Geheimnis der grossen Zeiten; — uns Menschen spendet die Natur nach wie vor noch denselben Segen aus ihrem Füllhorn, aber an den Lumpereien, die mit unserem jetzigen Leben zusammenhängen und seiner traurigen Existenz — verzehren wir Armen heutzu-

Eduard Schleich sen. Oberbayerische Landschaft

tage jene Kraft, die ausgereicht hätte, Werke hinzustellen der Menschheit würdig — würde sie anders verbraucht."

Wie mager und dürftig erscheint uns gegen diese Sprache der künstlerische Ausdruck!

Ludwig Richter erzählt in seinen Lebenserinnerungen aus seiner römischen Studienzeit: „Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt sass ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht grösser war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiss auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen —." Diese Vorliebe für die Wiedergabe bestimmter scharfumrissener Formen, wie sie besonders das Gebirge darbietet, liess die Landschaftsmalerei mehrere Generationen lang ihren Sitz im Hochgebirge aufschlagen. Die Maler durchwanderten die Bergwelt nach allen Richtungen, versenkten sich mit der Aufmerksamkeit und der Beobachtungsgabe eines Naturforschers in jedes Detail. Manche Bilder verraten ein geradezu geologisches Interesse. Bergwände, Schroffen, Hänge, Abgründe, Wasserfälle, finstere Tannenwälder, einsame Bergseen kehren häufig wieder. Im Anfang will es scheinen, als wäre manchmal Everdingen oder Ruisdael bei der

Eduard Schleich sen. Günzburg

Komposition des Bildes zugegen gewesen. Die Farbgebung ist noch unfrei, überhaupt unmalerisch. Man denkt an kolorierte Kupferstiche, und bei der Wiedergabe besonders farbiger Erscheinungen, wie z. B. bei „Alpenglühen“ und „Gewitterstimmung“ an Ölfarbendrucke. Zum Besten und Gediegensten, was diese Richtung unter den in München tätigen Künstlern gezeitigt hat, gehören die Schilderungen und Ansichten der Hochgebirgsnatur von Steffan. Durchaus natürlich empfunden und künstlerisch vollendet im Erfassen und bildmässigen Gestalten der räumlichen Situation, im Herausarbeiten der plastischen Formen und im Ausdrucke der beabsichtigten Stimmung erscheinen sie heute noch anziehend und genussreich. Wir geben ihnen den Vorzug vor den Werken von Heinlein und Millner.

Adolf Lier. Abend

Um die Trockenheit der vorwiegend zeichnerischen und mageren koloristischen Behandlung zu überwinden, musste man darauf bedacht sein, die landschaftliche Darstellung immer wieder mit entsprechenden Beigaben und Motiven zu würzen, die das Interesse des Beschauers rege erhielten und fesselten. Der alte Joseph Anton Koch in Rom malte heroische Landschaften, wozu er die Anregung aus Homer, aus der Bibel, aus Dante und Ariost, oder aus den Nibelungen und Shakespeare schöpfte. Später zu Zeiten Lessings benützte man alte Burgen, verfallene Friedhöfe, einsame Waldgegenden, sonderbare Felsen, Köhler, Jäger, Wildschützen, Jungfrauen, Mönche, Landsknechte und Ritter als Staffage. Die Welt des „Freischütz“ spukte in den deutschen Wäldern. Zimmermann in München malte die „Brockenszene aus Goethes Faust“ oder „Golgatha während der Kreuzigung“. Es war eine Folge der weiteren Entwicklung, dass sich die Reaktion gegen jede allegorische und romantische Auffassung der Landschaftsmalerei wendete.

Diese Richtung wurde zuerst von den französischen Meistern des „Paysage intime“ vorbereitet. Die Worte, womit Julius Meyer in seiner Geschichte der modernen französischen Malerei das Kapitel über den neuesten Realismus beginnt, können wir auch zur allgemeinen Charakterisierung der Periode, in der Eduard Schleich sen. der Münchener Landschaftsmalerei ihr eigentümliches Gepräge gab, an dieser Stelle anführen. Er sagt: „Die nächste beste Natur in ihrem realen Schein zu fassen, das erscheint auch dem jüngeren Geschlecht der Land-

J. G. Steffan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Verlassene Mühle

Eduard Schleich sen. pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Isarbett bei München

schafter als das eigentliche Ziel ihrer Kunst. Dabei ist es ihnen nicht mehr, wie den Romantikern, um ein liebevolles Eingehen in das Einzelleben, um ein Erlauschen seiner verborgenen Wirkungen und um jene malerische Behandlung des Details zu tun, die auch im kleinsten Grashalm ein Unendliches erblickt, sondern ihr Gegenstand ist die volle lebensfrische Gesamterscheinung, der Eindruck, den ein Stück Natur, im ganzen gesehen, durch die Verbindung der Lokalfarbe mit dem von der Jahres- und Tageszeit eigentümlich bestimmten Licht- und Luftton macht. Den Schein, das Aussehen der Landschaft, wie sie in der feinen atmosphärischen Hülle

Adolf Lier. Partie bei Schleissheim mit Kanal

als malerische Masse dem unbefangenen Auge sich darstellt, mit täuschender Lebendigkeit wiederzugeben, das ist ihre eigentliche Aufgabe. Sie sind sozusagen Realisten der Farbe und des Lichts. Es ist ganz richtig, dass der einfache Blick von der Natur immer nur die Gesamtwirkung empfängt, worin alles Detail aufgegangen ist; sie ganz so darzustellen, wie sie gesehen wird, ist das mit unleugbarem Geschick durchgeführte Prinzip der jungen Schule. Daher kümmert sie sich nicht um die Linie noch um die plastische Durchbildung der Formen. Sie sieht Erde, Vegetation und Wasser hauptsächlich als Ton auf der hellen Luft, dessen körperhafte Dunkelheit das Licht aufnimmt und gebrochen zurückgibt. Auch sucht sie nicht durch den Ausdruck der elementaren Stimmungen unmittelbar auf die Empfindung zu wirken; nur das Leben will sie versinnlichen, das aus der Landschaft selber den Beschauer anweht.“ Dieser An-

schauung ist nicht minder wie der romantischen jeder unscheinbare Winkel willkommen. Was der Tourist als „schöne Gegend“ bewundert, ist ihr im Grunde ein Greuel. Ein Strauch mit etwas Wiese und Weg, ein Sumpf mit Gräsern und Gestrüpp, verkrüppelte zerfaserte Bäume am träge schleichenden Bach, ein Grasplatz mit Niederholz, ja ein scholliges Ackerfeld oder ein Strassengraben mit Unkraut und Gänseblumen: das genügt zur Not oder vielmehr erst recht, um das heimliche Aufleben der Natur im Lichte gleichsam auf frischer Tat zu ertappen. Der kleinste, gewöhnlichste Fleck hat unendlichen malerischen Reiz durch sein Spielen und Schweben in dem Schleier der nordischen Luft, in tagiger Helle, nebeliger Morgenfrische, in stiller Abenddämmerung, schwülem Gewitterdunst oder leise rieselndem Regen.

Dass eine solche Anschauung durch bestimmte lokale Verhältnisse sehr unterstützt und gefördert werden konnte, ist klar. Grosse Ebenen werden gerne der Sitz einer Landschafterschule. Ganz entschieden hat die oberbayerische Hochebene einen grossen Anteil an der Entwicklung unserer Landschaftsmalerei. Sie bietet eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Bodenfläche: Felder, Wiesen und Wälder, weitausgedehnte Moore, still gelagerte Seen, Flüsse mit interessanten Uferbildungen, vor allem aber reichlich atmosphärische Erscheinungen, Licht- und Luftstimmungen. Die Landschafter stiegen allmählich aus dem Gebirge herab in das Alpenvorland mit seinen herrlichen Seen, den Flüssen entlang an Isar, Würm und Amper mit ihren oft so reizvoll gelegenen Dörfern und Städtchen. Schleich wanderte während der Sommermonate beständig durchs Land; man konnte ihn überall antreffen, er tauchte bald da, bald dort auf. Wenn die anderen, die während des Tages im Freien ihre Studien malten, oft noch tief in den Federn steckten, war er schon unterwegs und sah das Land im Morgengrauen, wenn sich nach und nach die Nebel wie Vorhänge aufrollen und die ersten Strahlen der Morgensonne die erstarrte Vegetation erwärmen und beleben. Nicht weniger liebte er den zarten Schimmer und die erlöschende Farbenglut des Abends. Dabei hat er in seinen eigentlichen schöpferischen Arbeitsjahren kaum mehr eine Studie nach der Natur gemalt, im Gegenteil behauptet, er könne sie für seine Bilder nicht brauchen. Höchstens hat er die Eindrücke, die ihm bei seinen ausgedehnten Wanderungen geworden, in einem Notizbüchlein mit wenig Strichen festgehalten, oft nur mit beschreibenden Worten und Angabe der Farben. Er verstand sich nicht dazu, Gesehenes direkt zu reproduzieren, und stellte immer nur dar, was er dabei beobachtet und empfunden hatte. Die Natur ist ihm Anregerin, Förderin. Während seiner Wanderungen im Freien geniesst er sie und freut sich an all ihren Erscheinungen. Dabei bereichert er fortwährend seine Anschauung und arbeitet, während er beobachtet und geniesst, schon an einer Bildvorstellung. Häufig pflegte er auch am Abend, wenn er ausruhte, in seinem Skizzenbuche die Erinnerung an die Tageseindrücke festzuhalten, indem er gewisse Situationen und Erscheinungsformen gleich als vollkommenen Bildeindruck reproduzierte. So hatte sich während des Tages dieser und jener Eindruck in seiner Vorstellung schon ausgestaltet. Eine im Sinne der alten Meister empfundene Bildwirkung lag ihm näher als alle Naturwahrheit im Sinne der späteren Positivisten, die alles, was sie sahen, mit photographischer Treue wiedergaben und nichts bei sich behielten und verarbeiteten.

Adolf Lier. Forstenrieder Allee im Nebel

Um diese Einheit der Wirkung zu erreichen, erschien ihm der „Ton", das heisst das Zusammenstimmen aller Farben eines Bildes zu einer harmonischen Gesamterscheinung, als das Wichtigste. Wie sich in seinen Bildern alle Lokalfarben dem Luftton unterordnen, so pflegte er auch alles Detail dieser malerischen Anordnung zu unterstellen, ganz im Gegensatz zu der vorherrschenden Anschauung, die sich in der Ausführung des Details nicht genug tun konnte.

Zu dieser Auffassung gelangte er nicht, wie die Neueren, durch ein intensives Naturstudium, sondern auf einem kleinen Umwege über die alten Meister. Schleich besass eine vorzügliche Witterung, einen feinen Instinkt für die Tonschönheit alter Bilder. Er war ein fleissiger Galeriebesucher und er hat wie Lenbach wahrscheinlich auch viel nach alten Bildern kopiert. Es gibt unter seinen Werken solche, denen man die Bekanntschaft mit den niederländischen und holländischen Meistern augenblicklich ansieht, ganz besonders in der Gegenüberstellung warmer bräunlicher Töne und kalter grau-blauer und grüner Farben. Durch Einblicke in sein technisches Verfahren ist auch bekannt geworden, wie er die sogenannten „schummerigen Töne" erreichte, indem er nämlich einfach z. B. graue Töne mit braunen Lasuren überarbeitete und umgekehrt. Er malte sehr gerne auf Holztafeln mit Kreidegrund, weil ihm dies den Vorteil bot, die Farben sehr dünn aufzutragen und dadurch gleich eine gewisse Brillanz der Wirkung zu erreichen. In der Konzeption suchte er vor allem durch eine entsprechende Lichtführung starke Gegensätze von Licht und Schatten, sowie feine Übergänge ins Helldunkel überhaupt, effektvolle malerische Wirkungen anzustreben.

Adolf Lier. Studie aus der Umgebung von Paris

In einem seiner früheren Bilder, einem Ausblick auf das Isarbett bei München,

erkennt man leicht, wie er seiner ganzen Anschauung nach mit Rottmann zusammenhängt. Das kompositionelle Moment herrscht vor, namentlich in der Beibehaltung des idealen Horizonts, in der Abstufung der Pläne in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und im Beleuchtungsmotiv. Aber es ist doch noch etwas anderes als ein ideales Landschaftsbild. Es zeigt bereits in seinem ganzen Aufbau, in Luft- und Lichterscheinungen einen ganz bestimmten Charakter. Das Charakteristische einer Landschaft in solcher Weise zu betonen war für jene Zeit völlig neu. Ein anderes Bild weist bereits

Joseph Wenglein. Aus unserem Wald und Moos

alle besonderen Eigentümlichkeiten seines späteren Stils auf: das länglich schmale Bildformat, in der räumlichen Konzeption den niederen Horizont, die grossartige Behandlung der Luft, die packende Wiedergabe eines stimmungsvollen Moments. Hierin liegt Schleichs besondere Stärke. Seine besten Werke machen den Eindruck flüchtiger Reproduktion eines unmittelbaren Natureindrucks. Sie scheinen in einem Zuge hingesetzt, leicht improvisiert. Mit den einfachsten Mitteln bringt er durch effektvolle Gegensätze die grössten Wirkungen hervor. Er ist der erste Impressionist. Sein feinfühliges, für die zartesten Lichtschwingungen empfindliches Auge hat bereits alle die Erscheinungen wahrgenommen, welche die späteren Pleinairisten ausbeuteten. In der Pinakothek hängt eine kleine Landschaft, ein Blick von Dachau gegen München; sie könnte ganz gut erst vor wenigen Jahren entstanden sein. Die Farbgebung zeigt nicht die beliebten Gegensätze von kalten grauen und warmen braunen Tönen, sondern verrät ein eingehendes Studium des Freilichts mit

Adolf Lier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kartoffelernte

Joseph Wenglein pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Moor von Gaisach

seiner Skala von hellen warmen und kühlen grauen Farben, die von der momentanen atmosphärischen Stimmung sozusagen durchdrungen sind. Schleich steht der Natur gegenüber und zwinkert mit den Augen, das Gesichtsfeld scheint schärfer begrenzt, alles Feste, Körperliche im Raume verschwimmt in Duft und Dunst, die Luft erscheint wie ein flüssiges Element, das alles umgibt und durchdringt. Bei einer solchen Anschauungsweise liegt es nahe, dass die Form hinter dem malerischen Ausdruck zurücktritt, ja manchmal so stark, dass die Landschaft mit allem Gegenständlichen darin nur

Joseph Wenglein. Isarufer bei Grünwald
(Skizze zu dem Winterbilde in der Berliner Nationalgalerie)

mehr wie eine Impression aus schmutzigen Farbflecken erscheint, ein Eindruck, als hätte einer einen feuchten Schwamm an die Mauer geworfen.

Diese Anschauung verführt bald zur Manier, besonders je weiter sich einer dabei von der Natur entfernt und nicht wie Schleich sie in steter Fühlung behält.

. Weniger auf den dekorativen als vielmehr schlichten, klaren Ausdruck der Naturstimmung kommt es Lier an, der bald nach Schleich an die Spitze der Münchener Landschafter trat und im Sinne der Barbizoner Meister wirkte. Lier war verschiedenemale in Paris und arbeitete auch eine Zeitlang zusammen mit Dupré. Hier lernte er die Natur ganz anders sehen und beobachten. Man strebte in diesen Kreisen nach einer Intimität der Empfindung und liebevollem Versenken in die Erscheinungen, nach Kraft und Natürlichkeit des malerischen Ausdruckes, wie man es in München noch nicht kannte. Dupré mit seiner pastosen Behandlung sucht vor allem die Realität des farbigen Scheins der Dinge in der Natur zu erreichen. Immer ist das Feuchte oder Dürre in der Luft und Vegetation, das einfallende Sonnenlicht, das Spiel der Wolkenschatten und der Reflexe

Joseph Wenglein. Aus dem Moos bei Freising (Bleistiltskizze)

Joseph Wenglein. Aus dem Marzlinger Moos bei Freising

im Wasser treffend ausgedrückt. Aus solchen Bildern weht dem Beschauer das elementare Leben der Natur entgegen und zieht ihn hinein in die Atmosphäre, mit der alle Dinge, Laub und Erde und Gestein getränkt scheinen. Dabei sind doch auch, obwohl Dupré das Hauptgewicht auf den Ton legt, die Linien der Erdbildung treu beobachtet, mit harmonischem Sinn geordnet und auseinandergehalten. Freilich ist hierin die grösste Einfachheit. Alle Landschafter dieser naturalistischen

Adolf Stäbli. Landschaft

Richtung suchen vor allem die wenig bewegten Ebenen auf, wo in geringen Senkungen, Einschnitten, Abhängen und Hebungen das formenbildende Erdleben uns leise nachklingt. So ist in den Dupréschen Bildern der Horizont fast immer niedrig genommen; nur wenig und niemals mit schroffer Abwechslung kreuzen und verschieben sich die meist flachen Pläne, treten aber deutlich in der Ferne hintereinander zurück.

Die Hauptsache jedoch ist Dupré die volle Naturwahrheit und Kraft der einzelnen Lichttöne, die er ganz mit demselben Wert, den sie in der Natur haben, auf die Leinwand zu übertragen sucht. Er ist der Maler des leuchtenden schimmernden Himmels, überraschender Luft- und Lichterscheinungen. Er liebt vor allem gesättigte, tiefe Farben, die nicht selten in den Schattenpartien ins Tiefschwärzliche übergehen.

Ludwig Willroider. An der Günz
(Ölskizze)

Durch Dupré und die übrigen Meister des „Paysage intime“ angeregt, dokumentiert sich in Lier eine entschiedene Wendung zu einem viel frischeren mannigfaltigeren Leben. In den Schleichschen Landschaften herrscht immer noch Rembrandtsches Helldunkel vor. Der malerische Ausdruck selbst hat etwas Unbestimmtes, Verschwommenes. Man ahnt mehr, als man sieht. Lier wirkt stärker auf das Auge. Man sieht mehr und man sieht alles deutlicher und bestimmter. Die Dinge erscheinen in einem viel helleren Lichte. So klare Lüfte, so leuchtendes Blau, so frühlingsfrisches sattes Grün gab es auf den Schleichschen Bildern noch nicht. Lier hatte lediglich die Natur im Auge, und nichts bestimmte ihn in der Wahl der Mittel als das ernsthafteste Bestreben, sie mit unbedingter Treue wiederzugeben. Aus demselben Grunde denkt er nicht daran, an seinem Vorwurf etwas zu ändern; genau so, wie er vor ihm steht, selbst mit dem Detail, das der Gesamtwirkung hinderlich scheint, will er ihn auf die Leinwand bringen. Und alles mit gleicher Genauigkeit: die Beschaffenheit des Bodens, die Art des Laubwerks, Wasser und Luft. Wie den französischen Meistern ist es ihm vor allem um die Wahrheit der Gesamtwirkung eines einfachen Naturausschnittes zu tun, um den allgemeinen Eindruck seines Licht- und Luftlebens, den er durch gewissenhafte Treue der Beobachtung zu erreichen strebt.

Lier beschreitet in seinen in Paris entstandenen ersten Bildern den gleichen Weg wie Dupré, um der Natur näher zu kommen. Zugleich zeigt sich bei ihm auch das ausgesprochene Streben, die Eindrücke bildmässig zu gestalten und zu einem harmonischen Ganzen abzurunden. Ein vorzügliches Beispiel dafür bietet die unter dem Einflusse von Dupré entstandene Studie aus der Umgebung von Paris. Dieses prächtige Bild mit den herrlich gemalten Lüften, den Baumgruppen und dem Wasserspiegel strahlt sozusagen den Glanz und Schimmer eines schönen Sommertages aus. Ungemein empfänglich für Stimmungseindrücke liebte er vor allem das Weben und Leben in Luft und Licht; die grauen Nebel, die im Frühjahr und im Herbst unsere Hochebene bedecken und über feuchte Wiesen hinziehen,

Ludwig Willroider. Aus Schwaben (Kohlezeichnung)

Ludwig Willroider pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Weiden am Bache

Ludwig Willroider. Aus Südtirol (Kohlezeichnung)

oder die warme Abendluft, die alle Dinge wie in einen feinen Goldstaub einhüllt, haben durch ihn eine reizvolle malerische Wiedergabe erfahren. Aber nicht nur das heimliche sinnige Stimmungsleben der Natur sucht er in zart hingehauchten Bildern auszudrücken, sondern auch kraftvolle, bestimmte Erscheinungen will er festhalten. Sein Stoffgebiet ist ein ziemlich umfangreiches. Auch dienen ihm gegenständliche Motive dazu, uns den Stimmungsgehalt der Landschaft näher zu bringen. Deshalb findet man auf seinen Bildern so oft heimkehrende Herden mit Hirten, Schäfern, Bauern bei ihrer Tätigkeit auf freiem Felde, überhaupt Leute, die viel im Freien sind und dort ihr Tagewerk verrichten. Gingen die Bestrebungen der stilisierenden Landschafter dahin, die Natur von allen ihnen überflüssig erscheinenden Details zu säubern, sie sozusagen auszuräumen, so füllt sie Lier wieder mit einer anspruchslosen, aber doch bezeichnenden Staffage. Die Malerei seiner Zeit zeigt ja in allem einen genrehaften Zug. Im innigsten Zusammenhange damit steht das Bestreben, den intimen Reiz des landschaftlichen Charakters, das Milieu der Umgebung, bestimmte lokale Züge darein zu verweben, was umso leichter gelang, als die um Lier versammelten Landschafter gerade so wie die heutigen ihre sommerlichen Studienplätze in Dachau, Etzenhausen, Allach, Menzing oder in der Rosenheimer Gegend um Pang usw. bezogen.

Gustav Schönleber. Aus dem Hafen von Antwerpen

Diese ganze Richtung, auf das Schlichte, Einfache und Intime gerichtet, vorwiegend von der blossen malerischen Erscheinung

ausgehend, fand ihre Stoffe in der nächsten Umgebung und förderte somit mächtig die Entwicklung einer lokalen Landschafterschule, wie sie bisher mit so reichen künstlerischen Kräften in keinem anderen Genre aufgetreten ist. Wäre es damals schon beliebt gewesen, alle neuen künstlerischen Bestrebungen und Vorgänge an die grosse Glocke zu hängen, so hätte man mit vollem Rechte von einer Sezession sprechen können.

Gustav Schönleber. Vlissinger Ausfahrt

Neben Baisch und Schönleber, in denen sich die koloristische Seite am reichsten und stärksten entwickelte, kommt für uns hier in erster Linie Joseph Wenglein in Betracht, da er am meisten die lokalen Beziehungen in seinen Isarbildern und Darstellungen aus den Mooren und dem Alpenvorlande zum Ausdruck bringt. Wenglein hat sich nie weit von München entfernt, um da und dort Anregungen zu holen, er wurzelt mit seiner Kunst ganz im heimatlichen Boden. Er weiss durch die Darstellung einer Ebene mit fernem Horizont das Gefühl der Weiträumigkeit in uns hervorzurufen, uns aus der Nähe des Gebirges den rauhen Ernst, die Melancholie und herbe Grossartigkeit der Bergwelt fühlen zu lassen, uns das Isartal mit seinen eigenartigen landschaftlichen Reizen zu erschliessen, in uns Interesse für die eigentümliche Formation der oberbayerischen Moränenlandschaft zu erregen und uns in einem Stückchen einsamen Moores eine blendende Fülle des Lichtes und einen überraschenden Reichtum an Farben hervorzulocken, kurz unsere heimatliche Natur in den verschiedensten Stimmungen in malerisch gefassten Ansichten festzuhalten. Bevor Wenglein in den Lierschen Kreis eintrat, hatte er in der Malerei die Unterweisungen Steffans empfangen. Steffan, der die Natur selbst klar und deutlich erfasst und mit hellem künstlerischem Bewusstsein in seinen Bildern verarbeitet hat, verstand es auch, anderen das, was er wusste, mitzuteilen. Früh entwickelte Wenglein auf dieser Basis ein bestimmtes selbständiges Verhältnis der Natur gegenüber. Studien, die er später unter Lier anfertigte, sind nach der Natur

bis ins Detail hinein fleissig durchgebildet. Die technische Behandlung ist breit und kräftig. Die Farbe hat eine gewisse modellierende Kraft, was besonders in der Behandlung des stofflichen Details stark hervortritt. Saftstrotzende Bäume ragen in die Luft, sie flimmert und leuchtet wie an schönen sommerlichen Tagen. Felsen, Bäume, Tiere, alles Mögliche hat Wenglein gemalt. Sein klarer Blick für das Räumliche der Erscheinung, das Charakteristische der Situation offenbart sich in der Anordnung der Pläne zu einheitlich geschlossener Bildwirkung. Die Steigerung des

Gustav Schönleber. Venedig

eigentümlichen Charakters der Landschaft durch diese künstlerische Anordnung erkennt man am besten aus der Skizze zu einer „Isarlandschaft". Von ganz besonderer Wirkung ist hier die spezielle Verwendung der Situation. Wenglein hat uns für die Schönheiten des Isartales erst die Augen geöffnet. Niemand vor ihm hatte Sinn für die lineare Schönheit der an die Isar herantretenden bewaldeten Höhenzüge, die reizvollen Ausblicke und Aussichten in das in vielfachen Krümmungen hinziehende Tal. Besonders die Partie um Tölz gab ihm Stoff und Anregung zu seinen besten Bildern. Wie er empfänglichen Sinnes mit geübtem Auge und flüchtiger Hand auch die Stimmung der Landschaft festhält, zeigen die eminent malerisch aufgefassten Skizzen aus der Gegend um Freising.

Zu einer besonderen Domäne seines künstlerischen Schaffens hat Wenglein das Moor ausersehen. Mit Vorliebe verweilt sein Auge auf den schlichten farbigen Reizen des mageren, oft heideartigen Landes. In seinen Bildern aus dem Moore treten wieder das Charakteristische der Bodenbildung, die Vegetation und die atmosphärischen Erscheinungen klar und deutlich hervor, vor allem aber ihr Farbenreichtum im Herbst. Da gleicht die Oberfläche der kuppelförmigen

Philipp Röth. Am Bache (Zeichnung)

Erhebungen einem kostbaren Teppich, nicht mit grellen und bunten Farben, sondern sanften gebrochenen, harmonisch ineinander überfliessenden grauen Tönen.

Gestützt auf eine ausserordentliche Beobachtungsgabe und durch fleissiges Studium erworbene Kenntnis der Naturerscheinungen und Formen vermag er seinen Bildern eine erstaunliche Unmittelbarkeit des Ausdruckes zu geben. Man verspürt darin eine gewisse Naturnähe. Schwind, der selber ein gar trefflicher Landschafter war, sagte einmal: „Ach, es gehört ein gar feiner, ein gar keuscher, guter Sinn dazu, um das Geheimnis aller Schönheit und aller Wunder der Natur aufzuschliessen". Man muss an diese Worte denken, wenn man vor Wengleins Bildern steht. Man fühlt, er gibt, was er genau kennt, was er innig empfindet und liebt, etwas von seinem eigenen Sein, von dem Leben der Natur unserer Heimat.

Philipp Röth. Am Rothschen Bad in Gern (Tuschzeichnung)

Philipp Röth. Nymphenburger Allee (Zeichnung)

Eine Ergänzung zu dieser auf die Realität der Erscheinungen gerichteten Wiedergabe, die vornehmlich auf einem ausgedehnten, eingehenden Studium der Natur in ihren mannigfaltigsten Erscheinungen und Formen fusst, bildet eine Richtung, welche in der Natur unser Empfinden verwandte Stimmungen wahrnehmen lässt und diese Eindrücke poetisch erfasst und gestaltet. Der Mensch mit seiner schöpferischen Seele steht im Mittelpunkte und erfüllt die Aussenwelt mit seinen Vorstellungen. Man würde versucht, von einem Stimmungsleben in der Natur zu reden, was schliesslich doch nur in unserer Vorstellung vorhanden ist oder durch die lebendigen anschaulichen Beziehungen zu unserer Umgebung sich gebildet hat. Die moderne Landschaftsmalerei mit ihrem eingehenden Studium der Natur hat den Boden für eine phantasievolle Richtung bereitet.

Unter den neueren hat Ludwig Willroider, ein ungemein reiches, vielseitiges Talent, das sich grösstenteils selbständig gebildet hat, mit Erfolg diesen Weg beschritten. In seinen grossen, monumental gedachten Gemälden wie die „Sintflut“ und „Nach der Sintflut“ erkennen wir weniger der Natur nachgefühlte Stimmungsbilder, als vielmehr kräftige poetische Phantasien, die mit ausserordentlicher künstlerischer Gestaltungskraft sein Schauen verwirklichen. Oft werden wir direkt durch die in die landschaftliche Situation hineinverwobenen figürlichen Darstellungen an die poetische Herkunft der Bilder erinnert. Der Anblick einer einsamen, erhabenen Natur, grotesker wuchtiger Felsen, Steilgebirge, Schluchten, ruhender stiller Gewässer, schwebender Nebel und Wolkenmassen weckt in dem Künstler ursprüngliche elementare Vorstellungen, wie sie uns aus der Welt der Bibel oder Homers entgegentreten. Der ganze Reichtum an Erfindung und an empfänglicher Aufnahmefähigkeit für jeden Eindruck in der Natur offenbart sich uns in seinen Zeichnungen. Eine Zeichnung von Ludwig Willroider wirkt wie ein Gemälde; er malt, indem er zeichnet, und zeichnet indem er malt. Er gibt alle Tonwerte in den kräftigsten und zartesten Abstufungen. Obwohl er jede Nüance auf die Wirkung von Schwarz-Weiss abstimmt, glaubt man doch darin eine bestimmte Farbe zu erkennen, bewölkte Abendluft oder klaren Äther, den magischen Silberglanz des Mondes oder das eintönige Grau eines Regentages. Ebenso meisterhaft handhabt er die zeichnerischen Mittel für die Wiedergabe stofflicher Eindrücke, wenn es gilt, die besonderen Eigentümlichkeiten

August Fink. Spätherbst

eines Bodens mit reichem vegetativem Leben oder felsiges Terrain darzustellen oder einen Baum zu charakterisieren, z. B. die knorrige, stark verästelte Eiche mit dichtbelaubter Krone, die schlanke Birke mit ihren biegsamen Zweigen und zitternden Blättern oder die buschige Weide am einsam schwarzspiegelnden Gewässer. Sein Gefühl für die Erscheinungen im Raume ist so sicher, dass er Gegenstände und Situationen, die er aller Wahrscheinlichkeit nach nie in solchem Zusammenhange gesehen hat, vollkommen überzeugend und natürlich darstellt. Er ist ein

Joseph Willroider. Am Bache

Meister des bildmässigen Eindruckes, der sich nie ängstlich an die Natur hält, sondern sie nur .da unmittelbar nutzt und verwendet, wo sie ihm dienlich ist, den poetischen Ausdruck zu verstärken, die Stimmung zu konzentrieren, diesen Ausdruck wahrscheinlicher, deutlicher, bestimmter zu machen. Obwohl er vielleicht zu keiner bestimmten Tages- oder Jahreszeit Studien im Freien anfertigt, sondern nur immer beobachtet und nachempfindet, erkennen wir doch ohne weiteres den Wechsel der Jahreszeiten, den eigentümlichen Stimmungsgehalt des Frühlings, Sommers, Herbstes und Winters aus den verschiedenen Darstellungen. Wir empfinden sie immer als ein unmittelbar Gesehenes und Geschautes, jedesmal tritt uns ein Stück Natur in einer ganz individuellen Weise empfunden entgegen. Zugleich aber enthält diese Anschauung so viel Positives und Reales, dass wir ohne weiteres unsere eigene Welt in der des Künstlers erkennen.

Manchmal in dem Streben nach kräftigem Ausdruck einer Stimmung Willroider verwandt, zeigt sich Adolf Stäbli. Seine Anschauung wird durch sein persönliches Empfinden bestimmt. Man sagt von ihm aus, wenn er malte, sei seine ganze Seele mit bei der Arbeit gewesen. Es steckt etwas von der elementaren Energie und Leidenschaft der Natur in seinen Schöpfungen. Er sieht sie auch gerne im Aufruhr, in gewitterschwüler Stimmung und beim losbrechenden Sturm, der die Wolken peitscht und die Bäume niederbeugt. Aber auch die ruhige Natur ist ihm etwas Ernstes und Ursprüngliches. Seiner Kunst ist überhaupt ein Zug ins Grosse eigen. Er suchte immer das Wesentliche, Entscheidende, Eindrucksvolle einer Situation darzustellen. Ein Schweizer von Geburt, lebte er in München ziemlich zurückgezogen und hat kaum einen bestimmenden Einfluss auf andere ausgeübt. Er steht als eine abgeschlossene, in sich ruhende Persönlichkeit da.

Wieder ein anderer ist Karl Albert Baur. In seinen Bildern waltet kein dramatisch bewegtes Leben, sondern mehr lyrische Stimmung. Demnach gilt ihm auch das Motiv wenig, die malerische Erscheinung dagegen alles. Er huldigt mehr einer zeichnerischen Auffassung der Dinge; es ist ihm vornehmlich darum zu tun, mit möglichster Klarheit eine Situation festzustellen. Das Auge orientiert sich leicht in seinen Bildern, man erkennt darin sofort den organischen Zusammenhang der Erscheinungen. Seine Vorwürfe sind gegenständlich nicht besonders interessant, man würde sie in keinem Reisehandbuche unter der Rubrik schöner Aussichtspunkte finden, desto wirkungsvoller bringen sie aber intime landschaftliche Reize zum Ausdruck. Er folgt dem Laufe eines Flüsschens durch fette, sattgrüne Wiesen, hält sich an die schattigen Plätze, wo an heissen Tagen die Fische in tiefen Löchern unter buschigen Weiden stehen, er kennt alle Hohl- und Feldwege, die abseits der grossen Landstrasse an Rain und Halden entlang führen. Aber auch die Hochebene mit ihrem weiten Horizont oder die Landschaft der Vorberge und der Alpen zieht er in den Bereich seiner Darstellung, wenngleich es ihm auch dabei weniger um grosse Pläne und reiche Staffage, als vielmehr wiederum mehr um heimliche Winkel und Wege, Mulden und Täler, verlassene Sandgruben und Steinbrüche zu tun ist, lauter Plätze, in denen mehr eine malerische Form, eigenartig gestaltetes Terrain, das heimliche Aufleben der Natur, der zarte Reiz feiner Licht- und Luftstimmungen zur Geltung kommt. Auch Joseph Willroider und Philipp Röth bekunden eine ähnliche Neigung zur Darstellung einfach schlichter Natur. Joseph Willroider holt seine Motive aus unserer nächsten Umgebung, mit Vorliebe aus der Gegend um Rosenheim. Baumgruppen, Waldwege, grüne Wiesen mit erfrischendem, einladendem Wasser, Flüsse, die ruhig zwischen Acker- und Weideland hinziehen, mit freundlich gelagerten Dörfern an ihren Ufern, überhaupt das Idyllische unserer heimischen Landschaft zeigt sich uns im Wechsel der Jahreszeiten und Luftstimmungen in seinen ruhig und harmonisch wirkenden Bildern.

Röth gibt in seinen Studien wie „Am Bache“ nicht nur bestimmte Örtlichkeiten, sondern er pflegt auch mit hingebender Liebe und Kenntnis aller Einzelformen das Detail durchzubilden. Seine Zeichnungen könnten Schülern als Vorlageblätter dienen. Gern, ein ländlich anmutiger Vorort bei München, bietet ihm alles, was er braucht: grüne Wiesen, erntereife Felder, langgezogene

Gustav Schönleber pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Quinto al Mare

August Fink pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Winterlandschaft am Abend

Strassen mit Alleebäumen, unter Busch und Baum versteckte Häuser, Bäche und Weiher, vor allem einen weiten Horizont mit den für unsere Hochebene so charakteristischen Wolkenbildungen. Er hat für das alles ein gutes Auge; er weiss unsere Landschaft in anziehenden Bildchen zu schildern. Ein treffliches Beispiel dafür bietet unser Vollbild „Aus der Umgebung von München". Ein anspruchloses, aber reizvoll anheimelndes Motiv! Röth versteht sich darauf, aus den verschiedensten Eindrücken das künstlerisch Wirksame herauszuschälen und zugleich das Anmutige des Motives ins rechte Licht zu setzen.

An der Richtung, zu der sich August Fink bekennt, erkennt man sofort eine Abzweigung

Karl Albert Baur. Im Odenwald

vom Stamme Lier und Wenglein. Festhalten an einer bestimmten Situation, Klarheit und Schärfe in der Ausführung des Details, starkes Betonen der Zeichnung und der Lokaltöne in der Landschaft sind die bezeichnenden Faktoren seiner künstlerischen Gestaltung. Man glaubt, die Dinge wären durch ein geschliffenes Glas gesehen. Im Frühjahr, vorzüglich aber im Herbst und Winter hat die Natur manchmal diese Klarheit. Jener Anschauung, die auf einer ungemeinen Kenntnis und Wertung der Einzelheiten beruht, liegt ein künstlerischer Positivismus zu Grunde, wie ihn z. B. Maison in der Plastik vertritt. Aber Fink fasst und bewältigt die Eindrücke nicht nur mit zeichnerischen Mitteln. Er besitzt auch ein ausgesprochenes Gefühl und einen feinen Geschmack für die Farbe. Ja in neuerer Zeit hat er gerade durch stärkeres Vorwalten der Farbe vorzügliche stimmungsvolle Bilder geschaffen. Sein Stoffkreis erstreckt sich auf unsere nächste Umgebung,

die Isarlandschaft mit ihren prächtigen Auen, das Alpenvorland, die Moore und das Hochgebirge. Mit Vorliebe schildert er herbstliche Stimmungen, wenn der Hochwald sich verfärbt, weiche Nebel die Ferne verhüllen und aus dem Gehege des Waldes ein scheues Reh oder ein Hirsch hervortritt. Eine besondere Spezialität sind seine Winter- und Hochgebirgsbilder. Fink erweist sich überhaupt sehr reich und fruchtbar in der Ausgestaltung verschiedener Situationen.

Gilbert von Canal bevorzugt Motive, in denen ein Stück Natur in einer harmonischen, be-

Karl Albert Baur. Terrain bei Kompatsch

Karl Albert Baur. Bei Eichstätt

ruhigenden Stimmung zu uns spricht: stille Gewässer von buschigen Weiden und hochragenden Pappeln umgeben, eine alte Mühle dabei oder schlossartige Gebäude mit hohen Ziegeldächern, alles durchtränkt von der feuchten Luft, die in flockigen dichten Wolken den Himmel bedeckt. Man denkt an Hobbema. Eine Ähnlichkeit, die sich auch daraus erklärt, dass Canal seine Vorwürfe der holländischen Landschaft entnimmt. Die malerische Behandlung der Baumschläge, der Gewässer und Lüfte ist ungemein stofflich gefühlt und in breiten Zügen ausgeführt. Man erhält in allem den Eindruck einer reifen abgeklärten Kunst. Als Produkte einer solchen wirken auch seine Bilder auf unseren Ausstellungen. Von den hier beigegebenen Abbildungen ist der „holländische Kanal bei Amsterdam“ auf der grossen Dresdener Kunstausstellung und „Mondaufgang in einem holländischen Hafen“ auf der Düsseldorfer Internationalen zu sehen.

In der Münchener Landschaftsmalerei vollzieht sich allmählich ein Umschwung. Seit Lier in Paris war, schreitet die Entwicklung auf dem von den Barbizoner Meistern gewiesenen Wege

Karl Albert Baur. Am Wehr

vorwärts. Wir empfangen unsere Direktive von den Franzosen. Sie bilden den grossen Generalstab, der die künstlerischen Bewegungen leitet. An Stelle des Studiums der alten Meister trat die lebendige Natur. Aus dem Dämmerlichte der Galerien zogen die Maler hinaus ins Freie. Die Maler strebten danach, das zu geben, was sie draussen sahen, statt scharf umrissener Formen farbige Eindrücke. Die Zeichnung wird durch Farbe ersetzt, die Form entwickelt sich aus Tonwerten heraus. Das nächste Ziel wurde, keine Lokaltöne mehr zu malen, sondern die Farben so wiederzugeben, wie sie durch den Einfluss von Atmosphäre, Licht und Luft bestimmt werden. An Stelle der braunen, schummerigen Töne treten lauter helle lichte Farben. Schleich hatte dem Impressionismus vorgearbeitet, das Kommen des nahen Tages geahnt. Lier hatte mit grosser Schärfe und Bestimmtheit die formale Erscheinung betont, dem Licht- und Luftleben seine Aufmerksamkeit zugewandt. Aber auf seinen Bildern erscheint die Atmosphäre immer noch wie durch eine Glasscheibe gesehen, starr, regungslos, ohne Bewegung. Die Luft ist immer noch wie Wasser ein kontinuierliches, festes, obwohl klares, durchsichtiges Element. Ebenso ist die Farbe ein den Dingen anhaftendes Kleid, in den Tiefen oft schwärzlich und leblos. Obwohl man Landschaften im Freien malte, stimmte man die Eindrücke doch auf tiefe, dunkle Töne, immer noch auf die Wirkung im Innenraum. Jetzt versuchte man die Wirkungen des Sonnenlichtes selbst zu malen. Es bedurfte dazu aber ganz neuer Ausdrucksmittel. Denn um den ungemein sensiblen Wahrnehmungen des Auges zu folgen, musste die

Karl Albert Baur. Gewitterstimmung

Skala der bisherigen Farbtöne immer mehr verfeinert und differenziert werden. Diesen letzten Schritt zu tun, blieb dem sogenannten Pointillismus vorbehalten. Er zerlegt die einzelnen Farben und überlässt es dem Beschauer, bei einem gewissen Abstand vom Bilde sich davon eine deutliche Vorstellung zu machen. Durch diese Technik ist es möglich geworden, uns die Empfindungen für die Bewegungen des Lichtes und der Atmosphäre zu suggerieren. Man glaubt auf manchen Bildern die Feuchtigkeit oder Trockenheit der Luft, das Flimmern, Wogen, Fliessen, Schimmern des Lichtes wahrzunehmen. Nie sind vielleicht mit solcher Unmittelbarkeit des Eindruckes durch das grüne Blätterdach eines Baumes rieselnde Sonnenstrahlen, der feine Goldstaub, der zur Zeit des Sonnenuntergangs oder am Spätnachmittag im Sommer die Dinge umgibt, die dunstigen Nebelstreifen, die über Sümpfen und feuchten Wiesen aufsteigen, die Schatten der Dämmerung, das Dunkel der Nacht dargestellt worden. Alle Tages- und Jahreszeiten werden genau beobachtet und alle Erscheinungen festgehalten, so dass man bei jedem einzelnen Bilde genau Ort und Zeit bestimmen könnte.

Karl Albert Baur. An der Günz

Karl Albert Baur. Am Main

Manchmal hat freilich dieses Bestreben, die Sonne zu malen, Ähnlichkeit mit dem Beginnen der Bürger von Schilda, die das Sonnenlicht in Säcken auffingen, um ihr fensterloses Rathaus damit zu erhellen. Aber doch ist die Landschaftsmalerei, im Zusammenhange damit auch die Darstellung der menschlichen Figur und hauptsächlich die der Tiere, um viele neue Ausdruckswerte bereichert worden. Bezeichnend für unsere Stellung bei diesem Umwertungsprozesse ist, dass wir nie den extremen Ausläufern gefolgt sind, was freilich auch unser negatives Verhalten zu diesen Evolutionen erhellt.

Wenn wir uns nach einer bestimmten Persönlichkeit unter den Münchener Landschaftern umsehen, welche die von den französischen Meistern übernommenen Probleme des Impressionismus konsequent ausbildete, so fehlt uns diese; wir haben in München keinen Liebermann. Aber wir haben einen Ort zu nennen, der für die neuesten Bestrebungen unserer Landschaftsmalerei wichtig geworden ist. Man braucht nur an Dachau zu denken. Auf einer Radierung, einem satirisch gedachten Signum von Hegenbart, sieht man Dachau auf einer europäischen Länderkarte als grossen schwarzen Punkt

Gilbert von Canal. Mondaufgang in einem holländischen Hafen

eingezeichnet. Neben der Karte steht ein hirnloser Knochenschädel, mit Lorbeer um die Schläfen und den Hirnkasten ausgefüllt mit lauter zum Teil noch mit Farbe beschmierten Pinseln. Es ist etwas daran an diesem gezeichneten Witze. Die Dachauer verzichten scheinbar auf alle geistigen Einflüsse, das Malen um des Malens willen ist ihnen die Hauptsache. Sie werten die Eindrücke nur nach ihren koloristischen Qualitäten. Ein Bild ist ihnen nur eine Farbenrechnung. Die Münchener Malschulen bringen ihre Schüler und Schülerinnen alle nach Dachau auf die Weide. Sie haben eine Art ausgebildet, was sie sehen, in einer bestimmten Skala von Tönen in einem flotten Tempo auf die Leinwand zu bringen, sozusagen eine Gymnastik für Reproduktionsorgane; Auge und Handgelenk werden dabei geübt. Dieses Studium hat freilich auch manches Gute, jeder Anfänger lernt gleich sehen, worauf es ankommt. Die Scheu vor der Farbe ist überwunden. Malen können sie jetzt entschieden besser wie früher. Wir stehen in innigerer Fühlung mit der

Natur. Dachau z. B. hat uns neue Nahrung und frisches Blut gegeben. Zu den ersten, die da schöpfen, gehört Ludwig Dill.

„Wie Leistikow ist auch er ein Lokalmaler, der die Umgebung von München, die weiten Moosniederungen bei Dachau an der Amper nicht müde wird zu malen; er hat den Ort zu einem Kunstdorfe erhoben. In der Umgebung dieses Marktfleckens kann einem wohl das Herz aufgehen,

Gilbert von Canal. Holländischer Kanal bei Amsterdam

wenn man am frühen Morgen auf dem Schlossberge steht: in der Ferne erglänzen die schneebedeckten Höhen der Alpen, dann folgen niedrige bewaldete Hügelketten, und zu unseren Füssen liegt die weite Ebene, in deren Wässern sich die Wolken spiegeln. In der Tat, ein Fleckchen Erde, recht einladend für den Maler, denn selten findet er so die verschiedenartigsten Bestandteile der Landschaft vereinigt. Wohin das Auge sich wendet, immer wieder wird es landschaftliche Reize entdecken: da lockt ihn ein alter, knorriger Weidenstamm, dort ein Stück Land mit welligen Ackerfurchen und darüber hängend zerfetzte Wolken; welch interessante Farbenspiele kann hier das Auge beobachten, wenn sich morgens die Nebel vom feuchten Wassergrund heben oder abends Dorf und Kirche mit einem weissen Schleier umhüllen.“

„Hier fühlt sich der Künstler als Mensch, er ist zum Einsiedler geworden, der dem Leben

Karl Albert Baur pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstnebel

Philipp Röth pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus der Umgebung von München

der Grossstadt entflieht und mitten in der bäuerischen Einfachheit wie ein Naturkind lebt. Er liebt das Land und wandert durch die Sümpfe und Bäche wie ein Arbeiter in grossen, plumpen Wasserstiefeln; vom frühen Morgen bis zum späten Abend liegt er draussen und unermüdlich ist er tätig, die malerischen Reize dieser begrenzten Welt im Bilde festzuhalten. Was Ludwig Dill hier suchte und fand, war die Harmonie der Form und Farbe in der Landschaft, jene glückliche Verbindung von feinschattierten Farbentönen, die wie ein musikalischer Akkord sich auf einem Grundton aufbauen, jene schlichte, einfache Art, mit nur wenig Farben doch den Reiz des Gesamteindruckes festzuhalten, jene Kraft, diese Farbentöne zu beseelen und zu beleben, dass sie unsere Seele in mitempfindende gleiche Schwingungen versetzen.

Das ist nunmehr das ästhetische Programm der Dachauer Schule geworden. Es ist ein abgeklärter Impressionismus. Das Zufällige zur Tatsache zu gestalten, die in der Natur verstreut vorkommenden Formen mit Bewusstsein nach malerischen Gesichtspunkten neu zusammensetzen, macht das eifrigste Bestreben der Dachauer aus. Ein dekoratives Element wie in den Bildern Leistikows bildet den Grundton.

Die rein technischen Mittel, die nun Dill und die mit ihm Verwandten für ihre Schöpfungen benutzen, sind fast ausschliesslich Wasserfarben. Er verwendet ein weiches, sammetartiges Papier,

Ludwig Dill. Prittlbach

das in irgend einem feinen Ton gehalten ist, tiefgrün, grau oder mattgelb. Auf dieses trägt er mit wenigen charakteristischen Strichen die Komposition, für welche bei der Wahl des Motivs allein die Flächenverteilung massgebend ist. Dieser durch die Kontur bestimmten Fläche setzt dann der Künstler seine Wasserfarben leicht auf, so dass oft noch der Untergrund durchscheint, und erreicht eine Glut des Kolorits, dass man meinen möchte — es seien Ölfarben. Es kommt

Otto Strützel. Vor dem Gewitter (Motiv bei Fürstenfeldbruck)

dem Künstler in allererster Linie darauf an, koloristische Stimmung festzuhalten und mittels fein durchmodellierter Flächen zu erzielen."

So äussert sich Alfred Köppen in einer Schilderung der modernen Malerei des 19. Jahrhunderts. Floerkes Buch „Zehn Jahre mit Böcklin" verdanken wir eine Reihe feiner Bemerkungen über die Moderne, so unter anderem: „Das, was die Neuerer an der Natur sehen, ist für sie augenblicklich alles, was an ihr malerisch und anschauungswert ist, und in ihrer Art gehen sie dem Dogma ja so feinsinnig, fleissig und strenge nach, dass man das anerkennen muss.

Diese Kunst ist auch sonst ganz echt. Sie nimmt, der Zeit angemessen, überall wissenschaftliche, populäre, sozialistische, pessimistische Allüren an. Das Ergebnis sind Studien, die

Fritz Baer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Patteriol

Otto Strützel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Vorfrühling

jeder, der die Malerei (wenn auch nicht die Kunst zunächst) für eine interne Angelegenheit der Maler hält, zu den frischesten und feinsten rechnen muss, die ein Vize-Photograph herstellen kann.

Gewiss, der Lebende hat Recht. Aber er braucht darum nicht alle totzuschlagen, die von demselben Recht ihrer Zeit Gebrauch gemacht haben. Warum soll das nur der Historiker und nicht auch der Künstler begreifen können?“

„Wir sind im grossen Ganzen endlich wieder ganz andere Beobachter und Liebhaber geworden — à la bonne heure! — aber da wir vor der Natur arbeiten (und nicht die Phantasie möblieren), so haben wir es über Studien kaum hinausgebracht, in vollster Abhängigkeit und Temperamentlosigkeit. Wer so die Zufälligkeit der Natur anbetet, wird nie den störenden Ballast über Bord werfen lernen, um in künstlerische, leichtere Luft aufzusteigen.“

„Was geht uns eigentlich dieser absichtlich seelenlose Momentschein der Dinge

Otto Strützel. Spätschnee

Otto Strützel. Weiden am Wasser (Motiv bei Dachau)

an? Charakterisiert ist höchstens der Augenblick (5 Uhr 25), nicht einmal etwas von den ihn (scheinbar) zufällig bildenden Dingen selbst.“

Es tut uns leid, bei Floerke keine Äusserungen Böcklins über die Dachauer gefunden zu haben, manches mag ja versteckt darauf anspielen. Ihm ist es sicher nicht entgangen, wie hier die jungen feurigen Talente zugeritten werden, um bald eine Gangart anzunehmen, die jeden bis zu einem

gewissen Punkt schnell vorwärts bringt. Er hätte aber auch sicher das Gute, Tüchtige in dieser Bewegung erkannt. „Wir haben nicht zu viel, sondern zu wenig Überlieferung in Deutschland. Beweis schon die Abhängigkeit von Paris, dessen jeweilige Modekrankheiten wir unversehens begeistert nachmachen. Beweis ferner der Mangel an irgendwelchem historischen Sinn bei unsern meisten Malern und der naive Stolz darauf.“ Man weiss, Böcklin hielt es anders

Otto Strützel. In Lenggries

mit seiner Naturbeobachtung. Alles Abschreiben war ihm zuwider. Er dachte darin wie Goethe, der auch einmal sagte: „Wenn ich den Mops meiner Geliebten male, so habe ich zwei Möpse, aber immer noch kein Kunstwerk“. Die Moderne geht ausschliesslich auf die malerische Erscheinung des Objekts aus und begnügt sich grösstenteils mit der Wiedergabe von momentanen Wahrnehmungen. Nicht jede Wahrnehmung kann aber in Malerei umgesetzt werden.

In der Kunst als solcher haben wir es mit der Darstellung einer eigenartigen, persönlich gefassten Anschauung zu tun, die in ganz bewusster Weise in Hinsicht auf ganz bestimmte Wirkungen sich äussert. Deshalb verzichteten Künstler wie Böcklin auch darauf, sich sklavisch an die Natur zu halten, sie segelten vielmehr mit ihrer Vorstellungskraft und stellten dar, was sich

ihnen zu Bildern verdichtet hatte. An Stelle mechanischer Nachahmung setzen sie die schöpferisch tätige, gestaltende Kraft. Die modernen Naturalisten gaben als Schlagwort ihrer Bestrebungen aus, die Wirklichkeit wiedergeben zu wollen und vor allem wahr zu sein. Aber der Begriff Wirklichkeit, bei dem die Neuerer sich beruhigen, ist ein sehr unentwickelter.

Paul Crodel. Apriltag in der Lüneburger Heide

Konrad Fiedler in seinem Aufsatz „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit" sagt: „Der entscheidende Wendepunkt für den nach Erkenntnis strebenden Geist tritt in dem Augenblick ein, wo sich dem tieferen Nachdenken die anscheinend mit absoluter Realität ausgestattete Wirklichkeit als ein trügerischer Schein enthüllt, wo sich die Einsicht auftut, dass das menschliche Erkenntnisvermögen nicht so einer von ihm abhängigen Aussenwelt gegenübersteht, wie ein Spiegel dem Gegenstande, dessen Bild in ihm erscheint, sondern dass das, was man Aussenwelt nennt, das ewig wechselnde und ununterbrochen von neuem sich erzeugende Resultat eines geistigen Vorgangs ist. So folgenreich diese Einsicht für die Entwicklung der menschlichen Erkenntnis gewesen ist, so ist sie doch infolge einer eigentümlichen Beschränktheit von jeher für die Untersuchungen über das Wesen der künstlerischen Tätigkeit ungenützt geblieben. Dies mochte so lange erklärlich sein, als die künstlerische Tätigkeit überhaupt nicht als mit der wissenschaftlichen Tätigkeit an einer und derselben grossen Aufgabe arbeitend angesehen wurde, als man alles, was Erkenntnis genannt werden konnte, so ausschliesslich als die Aufgabe des denkenden Menschen betrachtete, dass man für den künstlerisch bildenden Menschen nach einer durchaus anderen Aufgabe suchen musste. Wenn aber eine Schule auftritt, welche den grossen Schritt zu tun vorgibt, die künstlerische Tätigkeit als im Dienste derselben Aufgabe stehend darzustellen, an der die forschenden Kräfte des

Paul Crodel. Föhrengruppe (Abend)

Menschen unablässig arbeiten, wie ist es möglich, dass die Aufgabe so durchaus oberflächlich aufgefasst wird, wie dies von jenen modernen Naturalisten tatsächlich geschieht?“

„Schon die Beschränkung der Palettenskala gegenüber jener des Lichts, des Raumes gegenüber der Unendlichkeit der Erscheinungswelt, die Notwendigkeit der abgeschlossenen Einheit, die daraus hervorgeht, sollten auch den Eifrigsten daran erinnern, dass derjenige, der in seinem Bilde Naturwahrheit anstrebt, schon durch ganz äusserliche Bedingungen gebunden ist. Er sollte ferner bedenken, dass der Mensch seine Persönlichkeit, sein Hirn nicht los werden kann, dass es nicht die Natur ist, die er darstellt, sondern das, was er von ihr sieht, d. h. dass die Welt des Sichtbaren für ihn erst in seinem Schädel entsteht, dass je energischer und gewaltiger diese somit schöpferische Persönlichkeit der Erscheinungswelt gegenübertritt, die Wesenheit des Geschauten — bis in die Darstellungsmanier hinein — einen anderen Charakter annehmen wird. Denn nicht die Natur hat den Künstler, sondern er hat sie“. Er muss sich als die notwendige Bedingung für das Dasein der Welt empfinden.

„Man muss überall opfern in der Kunst, um mit seinen andersartigen Mitteln und eigenen Absichten nur halbwegs auf die Höhe zu kommen, man muss übertreiben und vernachlässigen. Zwischen Nichtkönnen und Vernachlässigen ist ein Unterschied, wie er auf diesem ganzen Gebiet nicht grösser zu denken ist. Man opfert die Richtigkeit der Proportionen der Ausdrucksstärke der Geste, die relative Wahrheit des Tons seiner Wirksamkeit, die Zeichnung der sprechenderen schöpferischen Farbe etc. Man erzielt durchaus nicht den Eindruck der Naturwahrheit, wenn man alles malt, was etwa für den spazierengehenden Blick noch zu sehen wäre.“

Böcklins Ästhetik, das wäre so ein Kapitel für unsere Landschafter. Aus seinen Bildern ist noch ungeheuer viel zu lernen. Sie bedeuten das gerade Gegenteil zu dem landesüblichen impressionistischen Verfahren und der gedankenlosen Malarbeit. Rottmann, so fern er uns steht, hat doch den Vorzug, dass er eine Gattung idealer Landschaften schuf, indem er die Natur gleichsam aus sich herausproduzierte, in grossen Zügen nur das Wesentlichste der Sache betonte, so dass solche, die das Land kennen, sagen, seine Bilder wären typisch für die italienische Landschaft. Die elementarsten Vorstellungen der uns umgebenden Welt, das Räumliche, wie ist es darin betont? Mit grosser Sorgfalt ist die zeichnerische Grundlage, das Gerüste des Bildes in der Anordnung

Charles J. Palmié. Spree

Charles J. Palmié pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

An der Altmühl

Charles J. Palmié. Wendischer Friedhof

der Pläne, in der Ausgestaltung der Situation durchgeführt. Vieles ist für unser Auge freilich zu leblos, zu abstrakt, besonders die Farbe. Nachdem ihr jetzt mehr Recht geworden ist, erkennen wir ja bei einzelnen vorzüglichen Meistern, dass auch die Farbe im Sinne der Zeichnung räumlich wirkt. Der Raumwert der Farbe ist so gross, dass ein Bild scheinbar gar keiner Zeichnung bedarf, wenn nur die Farben richtig abgewogen und an die richtige Stelle gesetzt sind. Die Farbe schafft Raum, modelliert, macht Stimmung, sie komponiert, führt das Auge und verdeutlicht ihm die künstlerische Gliederung, sie reizt die Aufmerksamkeit und fesselt die Sinne. Die moderne Landschaftsmalerei befleissigt sich der möglichsten Ausbildung aller gestaltenden Faktoren: Zeichnung, Farbe und Licht. Nicht als das getreue Abbild eines beliebigen Ausschnittes der Natur, sondern als ein Produkt der künstlerischen Vorstellung, die ihrerseits die grösste Realität in der Wiedergabe der Erscheinungen anstrebt, muss man ein solches Werk auffassen. Wenn die allgemeine Produktion auch augenscheinlich diesem Problem widerstrebt und nur ganz Wenige sich mit der Lösung desselben beschäftigen, so weist doch der künstlerische Zug der Zeit darauf hin und langsam und allmählich vollzieht sich die Umwertung des realistischen Programms und der neueren technischen Bestrebungen zur Bildung eines eigenartigen selbständigen Stils, in dem sich das so lange irregeleitete künstlerische Empfinden in starker persönlicher Weise äussert, so wie es sich bereits in Böcklins und Thomas Kunst glänzend manifestiert hat. Den vielfach nivellierenden Bestrebungen der Gegenwart gegenüber ist immer wieder zu betonen, das Wertvollste am Kunstwerk zeigt sich uns in der rein persönlichen Auffassung, in der individuellen Gestaltung.

Charles J. Palmié. Vorfrühling

Vielleicht erfüllt dann die Landschaftsmalerei das, was Julius Meyer in seiner Geschichte der modernen französischen Malerei (1869) in Hinsicht auf die neuere Richtung schrieb: „Nichts mehr scheint ja jetzt der Kunst zu bleiben als die Wahrheit der Natur in ihrem ungebrochenen Einklang und die Genialität der subjektiven Anschauung, welche jene zu entdecken und mit sicherer Hand zu packen vermag. Offenbar, diese beiden stehen sich nun fast wie Feinde gegenüber, die wahre Vermittlung fehlt noch. Allein gerade in dem eng beschränkten Kreise der Landschaft treffen beide auf einen Moment glücklich zusammen. In den besten jener französischen Werke durchdringt sich der Naturschein mit der subjektiven Phantasie zu einer harmonischen seelenvollen Stimmung, worin die Wirklichkeit farbig aufleuchtet und zugleich dem in sich verschlossenen Gemüt des Menschen die Zunge löst? Wie? Wenn hier der erste Laut des Einklangs sich fände zwischen Welt und Individuum, den die Gegenwart tiefer und ernster als irgend eine frühere Zeit zu verwirklichen trachtet? Wenn jene Landschaft, die der letzte Nachhall einer nun austönenden Kunstepoche zu sein scheint, das erste Vorzeichen wäre der beginnenden Versöhnung? Die erste Gewissheit, dass der Mensch nun in der Wirklichkeit seine ewige Heimat, seinen Himmel und seine Götter finden werde? Bisher hat die Landschaft immer die Perioden der Malerei geschlossen. Sollte sie in unserer Zeit berufen sein, eine neue einzuleiten? Unmöglich wäre das nicht, da die Gegenwart in allen Dingen so ganz anders beginnt als alle Vergangenheit.“

In geradezu verwirrender Fülle treten uns auf diesem Gebiete täglich neue Erscheinungen entgegen, die oft in einer ungemein differenzierten Ausdrucksweise alle ihre persönlichen Anschauungen und Stimmungen zum Ausdruck bringen.

Neben solchen, die sich die Wiedergabe eben gewonnener Eindrücke zur Aufgabe machen, stehen andere, die ihre Vorstellung nach einer bestimmten Seite hin ausgestalten und Bilder im dekorativen stilistischen Geiste schaffen. Die Münchener Landschaftsmalerei zeigt mehr oder weniger internationales Gepräge. Spezialisten, die wie früher Zwengauer oder Millner einen glühenden Abendhimmel oder eine schöne Ansicht aus dem Gebirge malten, gibt es jetzt nicht mehr. Dagegen haben sich malerische Spezialitäten herausgebildet, die sich auf ganz bestimmte Töne und sogenannte Stimmungen eingerichtet haben. Einer malt am liebsten eine Variation in Blau, in Grau, ein anderer in Braun, in Grün und Rot. Auf den Ausstellungen hat man oft das Gefühl, als wäre alles nur Kunst für Künstler. Schon Ludwig Richter klagt über die Ausstellungen, sie machen ihm den Eindruck babylonischer Sprachverwirrung. Schwind eifert gegen das gedanken- und geistlose Arbeiten. „Wann einer an ein schön's Bäumle sein Lieb und Freud hat, so zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und 's schaut ganz anders aus, als wenn ein Esel schön abschmiert.“ Und ein andermal: „Die jungen Maler saufen sich dumm im Bier, und ihr Gesichtskreis wird nicht weiter als der Umfang ihres Krügels“. Was würde er über die heutigen Ausstellungen mit ihrer endlosen Produktion sagen. Wie unpersönlich dies alles bei unleugbarem Können, ja teilweise verblüffender Virtuosität berührt! Unlängst, wie die Nachlassausstellung von Schwind aufgemacht wurde, strömte alles hinein in hellen Haufen. Wie die Mücken krabbelten und drängten sich die Leute an den Wänden. Sonst steht man in der Mitte des Saales in gewissem Abstand

vor den Bildern, weil sie bei naher Betrachtung völlig ungeniessbar sind. In dieser Ausstellung entpuppte sich Schwind auch als ein ganz moderner Landschafter. Es schwirrte nur so in der Luft von Schlagworten, wie: echt deutsch empfunden, Poesie des deutschen Waldes und was sonst die Schulmeister von solchen Bildern auszusagen wissen. Etwas muss aber doch daran sein. Alles war empfunden, scharf beobachtet und verarbeitet, zeugte von einer ungemein fruchtbaren Phantasie, unter deren Einfluss das Wahrgenommene belebt und von der originellsten Seite

Karl Küstner. Gewitterstimmung im Moose

erscheint. Es zeugte von einer urwüchsigen schaffenden Kraft, von innerer Ruhe, Heiterkeit, tiefem Ernst und hingebender Liebe und Treue an die Natur. Die starke Wirkung auf uns war wie eine psychologische Erkenntnis, dass uns eben jene Einheit und Harmonie abgehe, dass wir im einzelnen so herrlich weit gekommen, ohne doch das Ganze zu besitzen. Das ist die Einheitlichkeit des Persönlichen, die in sich selbst ruht und aus sich wie aus einer unversiegbaren lauteren Quelle schöpft. Was wir brauchen, ist nicht weiterer Ausbau und Verfeinerung künstlerischer Spezialinteressen, sondern es sind Persönlichkeiten, die uns in reifen Kunstwerken den heimlich versammelten Schatz ihres Herzens offenbaren, die mit grossen Kenntnissen ausgerüstet unsere anschaulichen Beziehungen zur Natur erweitern, vertiefen und

P. W. Keller-Reutlingen. Abendruhe

als unveräusserliches Eigentum empfinden lassen.

Wenn die Früheren, etwa Heinlein und Millner, im Gebirge sich umtaten, so sahen sie vor lauter Fels und Gestein die Berge nicht, das heisst, auf ihren Bildern kommt uns die Grossheit der Gebirgsnatur nicht recht zum Bewusstsein. Und wo es der Fall ist, wo sie uns durch die Zeichnung und Komposition näher gebracht wird, da befriedigen sie uns weniger in der Farbgebung. Das Morgen- und Abendlicht auf den Bergen erscheint uns immer wie eine Art bengalische Beleuchtung. Die ganze damalige Malerei bestand eigentlich mehr in einem Kolorieren der zeichnerischen Ausführung. Den malerischen Eindruck der Berge in den atmosphärischen Stimmungen der Jahres- und Tageszeiten hat uns erst die moderne Malerei vermittelt. Die Technik musste zuerst die entsprechende Ausdrucksweise finden, durch die die gewaltige Architektonik und Plastik der Bergwelt samt ihren farbigen Schönheiten veranschaulicht werden konnte. Es bedarf der Energie einer malerischen Behandlung, wie sie Fritz Baer zu Gebote steht, um solche Eindrücke hervorzubringen. In seinen Bildern stehen die Berge da wie gemauert, sie erstrahlen, funkeln und schimmern wie ein Zauberpalast im Glanze des hellsten Lichtes. Die Hörner und Gipfel ragen schwarz oder tiefbraun in die finstere Bläue der Luft, der ferne Schnee schimmert in schönem Milchblau. Der Rücken der Berge erscheint weisslich gesprenkelt, und wenn die Sonne darauf scheint, glänzend wie lauter Edelstein. Er zeigt uns die Berge in der wechselnden Beleuchtung um die Zeit der Frühnebel, im Glanze des Mittags und in ihrer Pracht und Herrlichkeit am Abend.

Baer betrachtet aber nicht ausschliesslich die Bergwelt als sein Studienfeld, er entnimmt auch seiner nächsten Umgebung Motive, wie Wiesen und Felder im Prangen des Sommers, Baumgruppen. Die Ebene mit grossen zusammengeballten Wolken zieht er ebenso gerne in das Bereich seiner Darstellung. Er liebt alles, was leuchtende, satte Farben zeigt, überhaupt die Natur in ihrer Kraft, Fülle und Stärke.

P. W. Keller-Reutlingen. Mühle bei Bruck (Vorfrühlingsstimmung)

P. W. Keller-Reutlingen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Abend (Marktbreit a. M.)

Franz Hoch pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühling

Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München

In Strützel stellt sich uns ein Repräsentant der modernen Freilichtmalerei vor, in deren Reich die Sonne nie untergeht. Wie ein Nomade mit seinem Zelte, das er heute hier, morgen dort aufschlägt, wandert er durch das Land, wechselt seine Weideplätze, wie es ihm beliebt, und ist rüstig bei seinem Tagewerk. Mit der Palette in der Hand steht er an seiner Feldstaffelei und bucht gewissenhaft die Eindrücke, die ihm zu allen Tageszeiten draussen werden. Strützel ist am Meer gesessen und hat dem Spiele der Wogen zugeschaut, die sich ungestüm auf den gelben Sand des Strandes wälzen und von da wieder zurück in den Schoss des Meeres; er hat die ruhige und die bewegte See im Bilde festzuhalten versucht. Er hat aber mit gleicher Andacht eine

P. W. Keller-Reutlingen. Herbstabend (Aquarell)

Regenlache auf einem schlechten Karrenweg, einer Sandgrube oder einen Tümpel im breiten Flussbett der Isar beobachtet, oder ist dem Laufe eines Wiesenbächleins oder eines Wassergrabens im Moore gefolgt. Ob er an den Dünen der Ostsee oder an dem Kanal in Schleissheim sass, ob er neben der Landschaft auch der menschlichen Figur, den Tieren, Pferden, Kühen, Kälbern, Schafen und allerlei Geflügel sein malerisches Auge zuwandte, immer verfolgte er den gleichen Zweck, er sieht in den Dingen immer nur Relationen von farbigen Erscheinungen. Durch dieses Studium hat er sich eine sehr breite flüssige Malweise angeeignet, wodurch es ihm gelingt, die Gegenstände eingehend zu behandeln, das Stoffliche gut zu charakterisieren, sie durch die modellierende Kraft der Farbe lebensvoll im Raume darzustellen, überhaupt sie wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. In welcher Art sich uns ein Gemälde von Strützel präsentiert, ersieht man am besten aus unserem Vollbilde. Es ist die Zeit des Vorfrühlings, etwa in der näheren Umgebung von München, wo weiche Lüfte uns umschmeicheln, die Ferne zart und duftig sich auftut, die Sonne Glanz und Wärme auf die Erde streut und uns ins Freie lockt.

Beobachtet Strützel mehr das vegetative Leben, wie es sich auf der Erde, im Moore, auf den Wiesen und Feldern, im Bereich der Gewässer abspielt, so wendet Crodel seine Aufmerksamkeit vor allem den atmosphärischen Vorgängen zu. Ihn interessieren in erster Linie die Bewegung der Luft, ihre eigentümlichen Bildungen und Veränderungen, ihr Einfluss auf die Erscheinung der Landschaft. Alle Kontrastwirkungen in seinen Bildern beruhen auf der wohlberechneten Gegenüberstellung der malerischen Faktoren von Luft und Licht zu der Bodenfläche und allem darauf Sichtbaren. Eine Gruppe von Föhren hebt sich als schwärzliche Silhouette gegen einen bewölkten Himmel ab, oder ein Haus mit Bäumen steht als dunkle Masse gegen graue Lüfte. Neben unserer Hochebene sucht er auch die Heide auf, vielleicht weil sich dort gerade solche Gegensätze finden. Eines unserer Bilder hält die Stimmung eines Apriltages in der Lüneburger Heide fest.

Charles Palmiés frühere Arbeiten gemahnen an einen Schwarzspiegel. Klar und deutlich, aber in scharf akzentuierten Formen sind die Dinge gesehen. Doch zeigt er eine durchaus malerische Auffassung mit einer ganz bestimmten Vorliebe für starke dekorative Wirkungen. Er malt gern einsame, stehende Gewässer, deren Oberfläche in bronzenen Farben wie oxydiertes Metall schillert, oder Flüsschen, die in trägem Laufe um die Mauern und Türme alter Städtchen schleichen, oder ragende Pappelbäume einer Allee, um deren Wipfel der Nachtwind rauscht, und Birken, deren weisse Stämme sich gegen den herbstlich gefärbten Boden abheben. Neuerdings hat er sich in einen noch innigeren Kontakt mit der Natur gesetzt, seine Anschauung ist eine andere geworden, aus seinen Studien spricht eine aufmerksame sensible Beobachtung des Licht- und Luftlebens wie eigenartiger, feintoniger Farbennüancierungen. Er geht in seinen jüngsten Werken neuen koloristischen Problemen nach.

Auch Küstner steht mitten in den Strömungen der Gegenwart und scheint bald nach der Seite des ernst empfundenen Stimmungsbildes, bald nach der Seite des dekorativen koloristischen Ausdruckes zu gravitieren. Er entnimmt seine Motive unserer nächsten Umgebung, der Hochebene und den Mooren, daher der niedere Horizont mit vorwiegend grosser Luft, die er als Form stark betont und durch eine eigenartige Behandlung in nicht ganz einwandfreier Weise hervorhebt.

Keller-Reutlingen bietet ein Beispiel, wie der Landschaftsmaler in der Be-

Franz Hoch. Bachlandschaft

Franz Hoch. Oberbayerischer Marktplatz

schränkung auf seine nächste beste Umgebung seine künstlerische Anschauung nähren und eine Fülle der dankbarsten Motive finden kann. Er lebt in Bruck, einem kleinen Städtchen an der Amper. Die ganze Umgebung hat etwas ländlich Anmutiges, Anheimelndes, besonders am Abend, wenn die Wasser der Amper schläfrig zwischen den Gärten dahinziehen und einzelne Lichtstrahlen aus einem zwischen Bäumen gelegenen Häuschen in die Dämmerung hinausdringen. Am häufigsten kehrt die Zeit wieder, wenn die Sonne scheidet und die roten Ziegeldächer warm erglühen macht oder in einem Fenster sich spiegelt und am Turmknopf funkelt. Keller-Reutlingens Bilder scheinen aus den Schatten der Dämmerung und aus den letzten Funken des verglimmenden Tageslichtes gewoben. Man empfindet sie als eine in Duft gehüllte kleine Welt, als lyrische Farbengedichte von einschmeichelndem Zauber.

Wir ziehen nunmehr einige Landschafter in den Kreis unserer Betrachtung, die sich an Schönleber oder Dill gebildet haben und die nach der koloristischen Seite hin Wirkungen anstreben, welche unserem modernen sensiblen Empfinden entgegenkommen, sozusagen den künstlerischen Ausdruck unserer subjektiven Betrachtungsweise der Natur bieten. In Farbe und Form spricht sich auch ein dekoratives Moment aus, eine harmonische, beruhigende Bildwirkung.

Franz Hoch gehört dieser Gruppe von Landschaftern an.

Selbst bei Motiven wie aus Wattenweiler, wo er direkt nach der Natur arbeitet und den gegebenen Ausschnitt so getreu wie möglich wiederzugeben sucht, erscheint uns die Situation bildmässig oder vielmehr übersetzt in einen bestimmten Raum. Es war dem Künstler doch vor allem darum zu tun, den räumlichen Eindruck des etwas vereinsamten Marktplatzes und die farbige Stimmung der von der Nachmittagssonne beschienenen Giebel mit dem Ausblick auf die nächste Umgebung festzuhalten. Auch bei einem anderen Motive aus derselben Gegend, dem reizvollen Durchblick zwischen den Baumstämmen, zunächst auf einen kleinen Fluss mit einer Brücke und im Hintergrund zwischen Bäumen gelagerten Dörfchen, suchte er das Besondere, Anmutige des landschaftlichen Charakters hervorzuheben; ein Stück friedlicher, ländlicher Welt. Es ist bemerkenswert, wie hier ein Naturausschnitt zu solch reizvoller Bildwirkung verarbeitet ist,

ähnlich wie ein Durchblick zwischen ein paar Bäumen. Gerade darin zeigt sich das Auffassungsvermögen des Landschafters. Es kommt darauf an, was er aus der Natur herausholt und was er im Bilde als wesentlich betont. Ein anderes Stück, ein Blick von einer Anhöhe über das vorliegende Terrain, hügeliges Acker- und Wiesenland, bietet eines jener Probleme, wie sie die moderne Freilichtmalerei öfter behandelt, lebhafte Kontraste von Licht und Farben, sonnige

Franz Hoch. In der hohen Eifel

Wiesen, schwarzschattende Baumgruppen, ziehende Wolkenschatten und hellbeleuchtete Hauswände. In einem zweiten Bilde ist der Kontrast aufragender schlanker Baumstämme zu der horizontal gelagerten Bodenfläche hervorgehoben. Man sieht, Hoch bleibt nicht bei der blossen Nachahmung stehen, sondern bemüht sich, die elementaren Erscheinungen der räumlichen Natur, ferner Licht und Farbe in gewissem Sinne zu stilisieren, freilich auf eine ganz andere Weise wie die Nachfolger Rottmanns. Man entfernt sich dabei nicht mehr so weit von der Natur, man sucht sie nur auf die Fläche zu übersetzen mittels malerischer Ausdrucksmittel. Man erkennt in jedem dieser Bilder eine bestimmte Gegend, einen bestimmten Baum. Das Naturbild erscheint nur geklärt, geordnet, wodurch es auch in seinem Stimmungsgehalte viel unmittelbarer und stärker

spricht. Neuerdings geht Hoch noch einen Schritt weiter, indem er auch die menschliche Figur in das Bereich seiner Kunst zieht und durch diese eben die Stimmung der Landschaft noch mehr betont. Wie sehr auch die technischen Mittel und das Material, ob Farbe oder Stift, dabei mitsprechen, sehen wir am besten aus einem Vergleich seiner Ölgemälde und farbig gehaltenen Lithographien, deren er bereits eine Anzahl vorzüglicher Blätter ausgeführt hat. Noch weiter

Franz Hoch. Adagio

geht in der Stilisierung der Form und Farbe Richard Kaiser. Wir erkennen dieses Moment schon in dem einen Bilde „Altes Schloss“, in der Anordnung der Massen, in der Betonung gewisser Linienzüge, in der Hervorhebung scharfer Kontrastwirkungen, wie z. B. der dunklen Silhouetten der Baumgruppen und des Schlosses gegen die helle Luft. Vielleicht ging Kaiser in der Vereinfachung des Motives etwas zu weit, doch begab er sich damit auf den Weg, vor allem das Wesentliche, das sprechende Moment recht deutlich in der Erscheinung auszudrücken und zugleich darin die in der Natur liegende Stimmung zu konzentrieren. Er hält sich keineswegs enge an ein gegebenes Vorbild, sondern verarbeitet die einzelnen Wahrnehmungen und Eindrücke zu bestimmten malerischen Vorstellungen, die allerdings in ihrem vollkommensten

Grade dem Natureindruck wieder sehr nahe kommen. (Das Bild ruft dann ähnliche Empfindungen in uns hervor wie dieser.) Seinen früheren Schöpfungen, die von dem Dillschen Tapetenstil ausgingen, war eine sehr starke dekorative Wirkung eigen. Starke Kontraste von Hell und Dunkel, schwere schwärzliche Farben verliehen ihnen auf Ausstellungen eine fast plakatartige Wirkung. Seitdem ist er immer feiner und ruhiger geworden, was auch schon äusserlich in seinen Bildern in der Schönheit und Klarheit der Farbgebung hervortritt.

Richard Kaiser. In der Heide (Farbige Zeichnung)

Das ist überhaupt das Ziel der ehrlich strebenden Künstler, ihre persönlichen Beziehungen zur Natur, ihre Vorstellungen immer mehr zu bereichern und zu klären. Sie verzichten auf die Darstellung momentaner Wahrnehmung und mechanischer Nachahmung, an ihre Stelle tritt die schöpferisch tätige Reproduktionskraft, die das Gesehene mit einer gewissen Originalität zu überzeugendem Ausdrucke umgestaltet.

Die Naturnähe eines Bildes kündigt sich doch nicht darin an, dass Hinz oder Peter in

Richard Kaiser. Altes Schloss

jedem Dinge sich selber erkennt, sondern dass das Elementare in den Erscheinungen uns durch das Bild erst näher gebracht und bewusst wird. Der Spielraum, ein Stück Natur mit photographischer Treue unserer anschaulichen Erkenntnis näher zu bringen bis zu der Lebens- und Gestaltenfülle, wodurch Böcklins Bilder die Phantasie allseitig anregen, ist ein sehr weiter. Wir haben heute wieder einige, die unbekümmert um alle Modeströmungen sich ganz ihren subjektiven

Karl Haider. Hintersee bei Berchtesgaden

Anschauungen und Stimmungen hingeben. Fürs erste will es freilich scheinen, als ob Karl Haider einer der Allermodernsten wäre, die eigens darauf ausgingen, anders zu sein wie die übrigen, die sich einen Stil einbilden, der eigentlich keiner ist, weil er nicht aus der Vorstellung, sondern aus der Technik heraus geboren wird. Aber darin liegt eben der Unterschied zwischen Richard Pietzsch und Karl Haider, obwohl sie äusserlich das gemeinsam haben, ihre Warnehmungen auf der Bildfläche in sehr übersetzter Form vorzutragen. Haider bewahrt immer eine gewisse Unbefangenheit der Natur gegenüber, sie wirkt sehr stark auf sein empfängliches Gemüt. Er ist erfüllt von ihrer Schönheit und kann sich nicht genug tun, ihren Glanz und Schimmer zu erreichen. Auch im Bilde muss dieses Moment sprechen. Wie der Dichter bewusst die Sprache in ihren

reinsten Formen aufsucht und für jedes Ding den bezeichnendsten Ausdruck findet, um es unserer Vorstellung näher zu bringen, so müht sich auch Haider die Natur wiederzugeben. Man denkt an Adalbert Stifter, seine Art, die Natur zu beschreiben, wirkt wie Haiders Malerei.

In dem lyrischen Grundton dieser Kunst äussert sich ein speziell moderner Zug der Landschaftsmalerei. Sie meidet alles Laute, Aufdringliche, alle starken Kontraste und auch eine nüchterne reale Darstellung. Das Streben nach Ruhe und Abgeklärtheit, nach dekorativen Wirkungen, wie sie etwa der Gobelin ausstrahlt, spricht sich in der verschiedensten Art und Weise aus. Bald als der Natur abgelauschtes, feinsinnig empfundenes lyrisches Stimmungsbild, bald als dekorativ stilisierte Landschaft. Nichts ist dafür bezeichnender als die graphischen Reproduktionen, in denen sozusagen die Quintessenz der impressionistischen Probleme niedergelegt ist. Auch die Landschaftsmalerei folgt den allgemeinen Bestrebungen, im Sinne der angewandten Kunst wieder zu wirken, wie sie es schon früher einmal, zum letztenmale in besonders glänzender Weise in der Zeit des Rokoko getan hat. Denn gerade in dieser Periode finden wir Gemälde, grössere und kleinere, in die Wandverkleidung eingelassen, und zwar mit Vorliebe landschaftliche Genres, die eine heitere beruhigende Welt mit erfrischenden, erfreulichen Ausblicken ins Grüne zeigen.

Vestibül des Glaspalastes mit Rud. Maison-Ausstellung

ÜBER DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNGEN

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Der Glaspalast.

Wir feiern heuer ein Jubiläum. Der Glaspalast, dieses ehrwürdige, fast blind gewordene Gehäuse aus Glas und Eisen, ist vor kurzem fünfzig Jahre alt geworden. Eine lange Spanne Zeit, eine für die Entwicklung der Münchener Kunst sehr denkwürdige, ja in vieler Hinsicht entscheidende Periode. Der Glaspalast hat seinen Anteil daran. Alljährlich beherbergt er in seinem Innern eine bunte, farbenprächtige, glänzende Welt, die Welt des Schönen. Mancher schöne Traum von Künstlerruhm und Erfolg wurde hier begonnen oder zu Ende geträumt. Riefen wir alle die Geister, die hier schon aus und ein gewandelt sind, es gäbe eine grossartige Heerschau! Wer kennt heute die Völker, kennt die Namen, die alle hier zusammenkamen? Wie glänzend repräsentierte sich schon allein die Münchener Kunst. Es wäre ein langer Zug von Gestalten mit Cornelius, Kaulbach, Piloty, Schwind, Makart an der Spitze. Fünfzig Jahre sind eine lange, für

Rud. Maison. Skizze zu einem Friedensdenkmal in München (Mittelgruppe)

das Dasein von modernen Bildern und Häusern entscheidende Zeit. Wir fragen uns, wie lange wird das Gebäude, dessen Mauerwerk an vielen Stellen bedenklich abbröckelt, dessen eisernes Gerippe von Rost zerfressen und zernagt ist, noch bestehen? In jedem Jahre winden wir uns wieder durch den labyrinthischen Lauf der Gänge, Säle, Kabinette, atmen die Stickluft, die sich an heissen Sommertagen in seinem Innern ansammelt, und vernehmen die ewig sich erneuende Klage der Künstler, dass bei den ganz unleidlichen Lichtverhältnissen der Räume die farbige Wirkung der Bilder zerstört oder entstellt würde. Man muss daran erinnern, dass der Glaspalast ursprünglich nicht für eine Gemäldeausstellung eingerichtet wurde. Sein Entstehen hängt zusammen mit der ersten deutsch-österreichischen Industrieausstellung im Jahre 1854. Die Anregung dazu ging wohl von der grossen Londoner Ausstellung anno 1851 aus, und für den Glaspalast war jedenfalls der berühmte Kristallpalast in Sydenham vorbildlich, ein Haus von solcher Ausdehnung, dass man es vergleichsweise eine mit Glas bedeckte Provinz und in Hinsicht auf den Inhalt eine illustrierte Riesen-Encyklopädie der Naturwissenschaft, der Kunst und Geschichte nannte.

Im Prinzip stimmte auch die deutsche Ausstellung damit überein, indem man auf einem engen Raume Erzeugnisse der Industrie und Technik mit Kunstwerken vereinigt fand. So z. B. ausgestopfte Vögel und Raubtiere, Nürnberger Portefeuille- und Galanteriewaren neben Bildern, Monumenten und Feuerspritzen. In den damaligen Berichten der Zeitungen finden wir häufig Klagen über den Mangel an Übersicht. Im Jahre 1858, anlässlich der ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung, begann man mittels durchgreifender

Rud. Maison. Faunmädchen mit Gans

Einbauten das Riesengebäude für diesen Zweck brauchbarer zu machen. Die Kosten dieser Umbauten, die Transportkosten für die einlaufenden Gemälde, Skulpturen etc. betrugen 80,000 bis 100,000 fl. Welche Summen hat die Instandhaltung des Gebäudes und die Inszenierung der Ausstellungen bis heute verschlungen! Damit hätte man schon längst ein eigenes Ausstellungsgebäude schaffen können, Räume, die auch wirklich allen Anforderungen entsprechen. Die Ausstellungsfrage wird mit jedem Jahre brennender. Sie fällt gleichzeitig zusammen mit dem Bedürfnis eines festen Zusammenschliessens aller künstlerischen Kräfte, einer Zentralisation des gesamten Ausstellungswesens. Unsere Ausstellungen, weit entfernt eine Vereinigung zur gemeinsamen Förderung der Münchener Kunst zu sein, zerfallen vielmehr in lauter einzelne Unternehmungen, sie bilden einen Tummelplatz für persönliche Interessen, plan- und ziellose Sonderbündelei und spiessbürgerliche Kunstpolitik, die sich nicht zum wenigsten darin äussert, dass wenn einer einmal in der Jury oder sonst einem Ämtchen Oberhand hat, er die anderen nach Kräften unterzutauchen sucht. Wir können uns beim Anblick des Gesamtarrangements, besonders beim Hängen verschiedener Bilder, der Einsicht nicht verschliessen, dass wieder einmal einer mit seinem Kopf durch die Wand wollte. Wie ungünstig repräsentiert sich z. B. gegen das Vorjahr der schöne grosse Saal 5, in dem sonst Kaulbach ausstellte! Das recht unpraktisch in der Mitte gelegene Blumenbeet erinnert recht auffallend an eine Gartenbauausstellung. Auch das Blumenarrangement um die Lenbachbüste ist nichts weniger als geschmackvoll. Man denkt beim Anblick des Ganzen an eine Totenkammer. Warum ferner der Saal 42 bloss zur Hälfte gestrichen und die andere Seite in dem alten Zustande belassen wurde, erklärt sich nicht von selbst. Es ist freilich sehr schwer, allen alles recht zu machen. Schon innerhalb einer Korporation stösst man auf Schwierigkeiten, um wie viel mehr bei der ganzen Künstlerschaft. Und doch wäre nur durch eine allseitig geeinte Tätigkeit der Fortschritt und die Entwicklung unseres Ausstellungswesens möglich. Wir bedürften im nächsten Jahre dringend eines engen Zusammenschlusses aller Kräfte für eine möglichst einheitliche glänzende Repräsentation.

Rud. Maison. Augur (farbige Statuette)

Der deutsche Künstlerbund, der eine Menge einzelner Künstler zusammenfasst, stellt mit der Sezession, obwohl auf einem unglaublich beschränkten Raume, in einem eigenen Gebäude aus.

Robert Hope. Erinnerungen

Der Glaspalast beherbergt verschiedene Einzelgruppen, er könnte noch viel mehr umfassen und ein geeintes Bild des gesamten Kunstschaffens bieten, was ohne Zweifel für die Kunst, für die Künstler und das Publikum von grossem Vorteil wäre. Dadurch müsste auch eine übersichtlichere räumliche Einteilung und äusserliche harmonischere Gliederung des Gebäudekomplexes geschaffen werden. Eine architektonische Umgestaltung tut dringend not. Schon im Entstehungsjahre empfanden einige das unschöne Äussere des Baues. Einer tröstet: „zum Glücke stehen da noch schattige Baumgruppen aus alter Zeit, welche die nicht sehr monumentalen architektonischen Zutaten (er meinte damit die vielen notwendig gewordenen Anbauten) in freundliches Dunkel hüllen". Ein zentraler Mittelbau, den man bei retrospektiven und Kollektivsausstellungen als ein geschlossenes übersichtliches Ganzes besonders schätzen würde, und daran nach beiden Seiten anschliessende niedere Flügelbauten mit einem freien Wandelgange und gegen den Garten zu sich öffnende Arkaden schweben uns vor. Vor allem müssten die ganz nutzlos übereinandergelagerten Stockwerke, die jetzt Licht und Luft am freien Durchgang hindern, fallen. Dadurch würde die Belichtung der Bildersäle gleich um vieles besser. Schon 1858 hatte man eine Einrichtung getroffen, einer Reihe von Kabinetten ihr Licht von den Seitenfenstern des Gebäudes zuzuführen. Vielleicht liesse sich, wenn man mit gutem Willen an die Sache heranginge, in diesen Punkten noch vieles durchsetzen. Wir erinnern uns dabei wieder der Worte, die bei dem Zustandekommen der ersten Ausstellung vor fünfzig Jahren gesprochen wurden: „Das Zaubermittel, das alle diese Dinge gelingen liess, während sonst alles misslang, es ist nichts anderes als das vornherein zugestandene vollkommen freie Einverständnis, die Gleichberechtigung aller Beteiligten. Er braucht viel Geduld dieser Weg, den unsere nationale Entwicklung zu nehmen scheint, nichtsdestoweniger erweist er sich immer als

Paul Stuber. „Jugend"

Franz v. Lenbach pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Dämenbildnis

Hermann Kaulbach pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Friede

erfolgreich, wo man ihn nur mit gutem Willen betritt. Legt den Deutschen eine Zwangsjacke an, versagt ihnen das Recht der freien Mitwirkung und ihr habt die widerhaarigsten, eigensinnigsten Burschen, die selbst das Beste nicht mögen, mit denen man nie fertig wird; appelliert dagegen an ihren guten Willen, lasst sie mitreden, bequemt euch zu Modifikatiönchen und sie gehen mit euch zuletzt durch dick und dünn; viele kommen spät, aber sie kommen doch!“ Dieser Umstand hat sich

Franz Hoch. Aufziehendes Gewitter

auch noch bei jedem Unternehmen der Münchener Künstlerschaft gezeigt. Wären sie nur einmal unter sich einig, würden sie auch alle äusseren Hindernisse überwinden. Der alte Satz: getrennt marschieren und vereint schlagen, scheint hier seine Geltung verloren zu haben. Es fehlt eine organisatorisch veranlagte Persönlichkeit, die das Feuer der Begeisterung für die gemeinsame Sache zu erwecken im stande wäre und zugleich klug und berechnend die Mittel dafür zu beschaffen verstände. Denn zur Durchführung grosser Projekte und Pläne gehört vor allem Geld, sogar sehr viel Geld. Besondere Unterstützung vonseiten des Staates ist nicht zu erwarten, die ganz ungenügenden alljährlichen Ankäufe beweisen es. Hier kann nur Selbsthilfe zum Ziel führen. Die Künstlergenossenschaft im Verein mit den übrigen Künstlergesellschaften bildet

eine Macht, die mit der Zeit die für München so wichtige Ausstellungsfrage selbständig lösen könnte.

Nun zur Ausstellung selbst. Wenn man das Vestibül betritt, glaubt man sich in einem grossen Bildhaueratelier zu befinden. Es enthält die Werke des unlängst verstorbenen Bildhauers Rudolf Maison. Die Fontäne mit ihrem Bassin wurde zu einem wirklichen Brunnen von grossen Dimensionen umgewandelt, Maisons Teichmannbrunnen in Bremen. Ausserdem sind noch von grösseren Werken aufgestellt: die beiden Herolde vom Reichstagsgebäude, das Modell zum Kaiser Friedrich-Denkmal in Berlin, die Statuen zweier gepanzerter und gewappneter Ritter. Man erhält einen ziemlichen Überblick über seine Lebensarbeit. Des Künstlers Erdenwallen charakterisieren am besten zwei seiner eigenen Arbeiten, ein Grabmal und ein humoristisch aufgefasstes kleines Figürchen. Ein angehender Kunstjünger sitzt auf einem Stuhl, zwischen den Beinen steht der Masskrug und in den Händen hält er Brot und Wurst. Die Figur ist dem Münchener Leben entnommen, wie es sich früher, als sich noch die Akademie der bildenden Künste gegenüber dem Augustinerbräu in der Neuhauserstrasse befand, abspielte. Maisons letzte Arbeit erkennen wir in der Skizze zu einem Grabmal. Eine weibliche Figur, ein Kreuz und am Fusse desselben ein junger zu Boden gesunkener Mensch; die Figur, die hochaufgerichtet am Kreuze steht, trägt einen dichten Schleier vor den Augen. Das Ganze wäre kein übles Denkmal für einen Künstler.

Ferdinand Mirwald. Damenbildnis

Um Maisons Schaffen richtig zu verstehen, muss man sich auf seinen Standpunkt stellen. Man muss die treibenden Faktoren jener geistigen Bewegung kennen, aus welcher der moderne Naturalismus hervorging. Man muss sich auf Zola besinnen, der den Romantikern vorwarf, dass sie sich statt an die Wirklichkeit an ein Ideal hielten, an ein Dogma und einen Glauben an Gott, die Naturalisten dagegen auf dem Boden des Positivismus stünden. Ähnlich dachte auch Courbet. Er bezeichnet als das Wesen des Realismus die Negation des Ideals „zu dieser haben mich seit fünfzehn Jahren meine Studien hingeführt, und noch niemals bis zum heutigen Tage hat irgend ein Künstler sie kategorisch zu behaupten gewagt.“ Was diese Bewegung in ihrer überschäumenden Jugendkraft damals für so viele Künstler anziehend machte, war nicht zum wenigsten der Kampf gegen verknöcherte Prinzipien und tote Ideale, sondern auch der freie Gebrauch subjektiver Anschauungen und Empfindungen. Die Maler traten aus dem Gipssaal hinaus in die freie Natur. An Stelle des ewigen Kopierens alter Statuen lernten die Bildhauer nach dem lebenden Modell arbeiten. In

all diesem offenbarte sich eine neue belebende fruchtbare Kraft. Nur dass die Naturalisten glaubten, auf dem Wege positiver Wiedergabe die Wirklichkeit darstellen zu können, darin gaben sie sich einer Täuschung hin. Was sie als Wirklichkeit bezeichneten, war keineswegs das wahre Aussehen, die wahre Natur der Dinge, sondern nur ihre Oberfläche, etwas ganz Allgemeines, das jeder sieht. Besonders kam diese Art Naturalismus in der Plastik über den engen

Claus Meyer. Bei den Beguinen

und beschränkten Kreis der Nachahmung nicht hinaus. Es war daher ganz natürlich, dass die Naturalisten, um das Interesse an ihren Schöpfungen wach zu erhalten, dazu griffen, ihren Stoffkreis zu erweitern. Die sozialen, pessimistischen, gesellschaftlichen Strömungen der Zeit, das Interesse, das alle Kreise an den Naturwissenschaften und geographischen Forschungen etc. nahmen, alles diente zum Vorwurf. So sehen wir auch bei Maison Neger und Negerinnen selbst im Kampfe mit wilden Tieren, Steinbrecher bei der Arbeit, Streikende, Motive aus der germanischen Mythe, die Nornengruppe, aus der Heldensage Siegfried und Brunhilde und selbst antike mythologische Gestalten. Maison erfüllte darin nur die Prinzipien des konsequenten Naturalismus, der nach und nach alle möglichen Stoffkreise heranzog, als sollte sich seine hauptsächlichste Tätigkeit auf die Inventarisierung der sichtbaren Welt ausdehnen. Die Plastik war für ihn ein Gebiet

unbegrenzter Möglichkeiten. Wenn er aber einen Neger, der von einem Leoparden angefallen wird, zum Vorwurf nimmt, so ist das ein Vorgang, den kaum die flüchtige Momentphotographie festhalten kann. Was sich vielleicht noch zur Illustration eignet, kann durch die Form nicht immer deutlich zur Wahrnehmung gebracht werden. Und um einen deutlich sichtbaren Erscheinungszusammenhang im Raume handelt es sich doch in erster Linie. Maison ging aber nicht

Karl Albert Baur. Juratal

von der Erscheinung, sondern vom Gegenstande aus. Alle seine Arbeiten kehren dieses Moment hervor, sogar der grosse Teichmannbrunnen erscheint uns wie eine Illustration, wie eine Feerie am Meeresgrund. Diese Auffassung dürfte sich bei Werken schmückender Kleinkunst bewähren. Ein vorzügliches Beispiel sorgfältiger Formbehandlung und fleissiger Detailarbeit bieten die Bronzestatuetten Wodan, der Philosoph, Neger auf dem Esel reitend, Faunmädchen mit Gans, der Augur, Negerin usw. Maison ist der Schöpfer einer ganz eigenen Art plastischer Genrekunst. Hier ist auch die Farbe, die er so häufig verwendete, am Platze. Bei grösseren Statuen kann man sich eine derartig naturwahre Färbung nicht gut denken. Denn die Farbe, das den Dingen anhaftende Kleid, ist doch eine sekundäre Erscheinung und von allen möglichen Einflüssen abhängig, immer wechselnd, nie dieselbe, sie strahlt an jedem Orte eine andere Wirkung aus

Paul Hey pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Winter

Eduard Grützner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

In der Klosterküche

Raffael Schuster-Woldan. Familienbildnis

und wird von uns ganz individuell empfunden. Die farbige Plastik kann man daher nur in rein dekorativem stilistischen Sinne verwenden, wie wir es ja heute noch in der Ausstattung von Kirchen, Palästen etc. tun. Maisons scharfes Wahrnehmungs- und Beobachtungsvermögen zeigt sich am glänzendsten in der Darstellung von Pferden. Nicht dass er nach irgend einem Schema arbeitete, nein, er hielt sich immer an ein bestimmtes Objekt; er kopierte sein Modell mit allen Eigentümlichkeiten. In den Pferden der beiden Heroldsfiguren vom Reichstagsgebäude und im Kaiser Friedrichdenkmal schuf er porträtähnliche Typen echter Rassepferde. In einer seiner

Guglielmo Ciardi. Abend auf der Lagune

letzten Arbeiten, einem der Ritter für das Rathaus in Bremen, sehen wir ihn auf dem Wege, durch immer grössere Beschränkung und Zusammenfassung des Details eine einfachere monumentalere Wirkung anzustreben. Es scheint, als wollte er das Wesen der Plastik bloss mehr in der sachlichen Darstellung und im grosszügigen Rhythmus der Formen suchen, ein Streben, dem durch den Tod die letzten Möglichkeiten der Entwicklung abgeschnitten worden sind.

Die übrigen plastischen Arbeiten weisen auf eine ähnliche Richtung, die in Maisons Kunst ihren vollsten Ausdruck gefunden hat. Aber keiner ist auf den Bahnen des positivistischen Naturalismus so konsequent fortgeschritten wie er. Tüchtige, von einem gewissen Schönheitsgefühl inspirierte Arbeiten wie der „Baldur“ von Ludwig Gamp oder der „Gänsedieb“ von Joseph Hinterseher wirken doch nicht entschieden genug im Ausdruck, um für charakteristische Werke gelten zu können, obwohl sie im Verein mit Waderés „Tristitia“, Försters

„Reue“ und Eduard Beyrers Grabmal zu den beachtenswerten Arbeiten im Glaspalast gehören. Ausstellungsplastiken sind immer mehr oder weniger Gebilde von ephemerem Dasein. Der modernen Bildhauerei ist der natürliche Inhalt vielfach verloren gegangen. An Stelle des Problems der Form treten häufig Surrogate, bei denen das stoffliche Interesse das künstlerische überwiegt. Ein gutes Beispiel hiefür bietet gleich eine Arbeit des Düsseldorfer Bildhauers Frische, der Friedrich den Grossen auf einer Ruhebank sitzend darstellt. Der Katalog gibt dazu die Erläuterung „Frie-

Friedrich Klein-Chevalier. Dünen auf Helgoland

drich der Grosse im Herbst 1786“. Was wir sehen, ist ein Motiv, das sich für einen Illustrator oder Maler viel besser eignet als für den Bildhauer. Auch die Gruppe „Steinklopferin“ von Janssen erinnert an ähnliche Vorwürfe, wie sie Bastien-Lepage gemalt hat. Man denkt sich dazu unwillkürlich als Hintergrund eine Landschaft. Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik werden häufig verwischt. Eine reinliche Scheidung zwischen beiden Künsten tut dringend not.

Wir verlassen nun das Gebiet der Plastik und wenden uns der Malerei zu. Vertreten sind heuer wieder folgende Gruppen: Münchener Künstlervereinigung, „Luitpold-Gruppe“, die „Scholle“, der Verein für Originalradierung, Bund zeichnender Künstler, sämtlich in München, zum erstenmal Münchener Aquarellistenverein, Verein Berliner Künstler, Vereinigte Klubs Berlin, Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin, Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler, Düsseldorfer Künstler-Vereinigung, Vereinigung

Paul Nauen. Bildnis

Düsseldorfer Künstler von 1904, Kunstgenossenschaft Karlsruhe, Stuttgarter Kunstgenossenschaft, Freie Vereinigung Württembergischer Künstler, Schleswig-Holsteinische Kunstgenossenschaft, Vereinigung „St. Lucas“ in Amsterdam, Glasgow-Group, The Society of Scottish Artists Edinburgh und eine Gruppe italienischer Künstler. Wäre der Grundriss, der dem Kataloge beigegeben ist, zur besseren Orientierung mit den Landesfarben der einzelnen Künstlergruppen bemalt, so ergäbe dies eine bunte, kosmopolitische Länderkarte. Der wirkliche Eindruck, den man von dem Ganzen empfängt, ist ein anderer. Die Menge sieht ziemlich uniform aus. Heutzutage ist kein grosser Unterschied mehr, ob einer am Sund oder am Chiemsee malt. Die Sonne scheint den Edinburghern wie den Dachauern und Feldmochingern. Die neuen malerischen Probleme beherrschen die Anschauungen. Der moderne Positivismus hat auf die gesamte Produktion nivellierend und verflachend gewirkt. Erst jetzt, wo der Sturm, den diese Bewegung hervorgerufen hat, sich gelegt hat, erkennen wir seine zerstörende und doch wieder fruchtbare Wirkung.

München, die Malerstadt par excellence, ist davon nicht so sehr berührt worden. Alte, festgewurzelte Traditionen sind nicht leicht auszutilgen. Und es ist ein Glück, dass sie länger anhalten als die im Laufe der letzten Jahre rapid wechselnden Anschauungen. Lebten doch bis gegen Anfang der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Spitzweg und Schleich, und bis vor kurzem noch Leibl und Lenbach, und schaffen noch heute Defregger, Gabriel Max, Wilhelm Diez. München bietet einen für die Entwicklung jeder künstlerischen Originalität günstigen Nährboden. Eine Menge neuer, eigenartiger Talente taucht fortwährend auf. Noch ist eine zahlreiche Nachkommenschaft vorhanden. Der Fink hat wieder Samen! Es berührt eigentümlich in der Münchener Presse bei jeder Gelegenheit über den Niedergang Münchens als Kunststadt jammern zu hören. Wir haben dazu keinen Grund, zudem ist dieser Weg, auf Besserung zu hoffen, taktisch verfehlt.

George Pirie. Geflügel

Man gewöhnt sich schliesslich an dieses Lamento und nimmt die Sache überhaupt nicht mehr ernst!

In einem kleinen Kabinett hat sich eine Anzahl von Werken Lenbachs zusammengefunden. Die Ausstellung vereinigt etwa ein Dutzend älterer und neuerer Gemälde. Eine grössere Kollektion konnte man in der kurzen Zeit zwischen seinem Tode und der Eröffnung des Glaspalastes nicht zusammenbringen. Doch was hier ist, genügt für die, welche seine Tätigkeit seit

Oresta Da Molin. Allein auf der Welt

langem kennen, ja manches gehört zum feinsten, was er geschaffen hat. So z. B. das Bildnis einer Dame mit rötlich blondem Haar in venetianischem Kostüm, eine jener entzückend graziösen sensiblen Frauenerscheinungen, wie sie nur Lenbach, die Technik improvisierend, um den Ausdruck unmittelbar mit seiner rasch zugreifenden lebendigen Auffassungs- und Gestaltungsweise festzuhalten, darzustellen wusste. Die Farben, duftiges Blond, sammetartiges Grün und leuchtendes Rot, sind zu einer prächtigen Gesamtwirkung gestimmt. Lenbachs Bilder sind immer salonfähig und auf eine dekorative Wirkung in vornehm ausgestatteten Innenräumen berechnet. Ein Bild aus den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts stellt den verstorbenen Bildhauer Lorenz Gedon dar im einfach dunklen Anzug, in der einen Hand Hut und Stock, in der andern eine brennende Zigarre. Die Erscheinung hebt sich gegen einen lichtbraunen Hintergrund ab. Der Blick des Beschauers wird sogleich auf den ausdrucksvollen, charakteristischen Kopf gelenkt. Das helle Gesicht leuchtet stark hervor. Der Ausdruck ist ungemein natürlich und hat noch nichts von der

Heinrich Rasch. Angelfischer in Alsensund

in manchen späteren Bildnissen stark pointierten Wirkung. Das Ganze ist so einfach und dabei doch koloristisch so reizvoll, dass man unwillkürlich an Tizian denkt. Bei einem Pastellbildnis der Königin Margherita von Italien wird uns absolut klar, wie wenig Mittel Lenbach bedurfte, um den Charme und Reiz einer pikanten malerischen Erscheinung wiederzugeben.

Fritz August Kaulbach bringt auch heuer wieder eine Galerie schöner Frauen und liebreizender drolliger Kindergestalten in seiner feinfühligen Art und Weise. Das erste Erfordernis, viel Geschmack und leichter sicherer Vortrag ist ja Kaulbach schon seit langem eigen. Sein künstlerisches Taktgefühl weist ihm bei jeder neuen Erscheinung sofort die richtigen Wege. So hat er die Schlaftänzerin Madame Madelaine in den verschiedensten Stellungen und Ansichten porträtiert, seine Frau mit einem Kindchen auf den Armen und vor allem einen im Ausdruck lebensprühenden Kinderkopf, ein schwarzäugiges lebhaftes Mädchen mit roten Rosen im Haar, koloristisch und zeichnerisch gleich trefflich dargestellt.

Wenn sich die Porträtmalerei im Einzelbildnis darauf beschränken muss, individuelle Züge scharf und bestimmt herauszuarbeiten, um das Interesse des Beschauers hauptsächlich auf den Ausdruck zu konzentrieren, so bietet das Familien- oder Gruppenbild Gelegenheit, den Menschen in seiner unmittelbaren Umgebung zu schildern. Es ergibt sich eine Erweiterung und damit auch eine Bereicherung des engbegrenzten Kreises der Porträtmalerei. Dazu kommt noch als ein ganz neuer Faktor für die Charakteristik der Personen, das Milieu. Dieses

Herm. Fenner-Behmer. Feierabend (Notre-Dame in Paris)

Moment wirkt heute noch anziehend in den Porträts aus der bürgerlichen Sphäre Hollands und in den aristokratischen Bildnissen van Dycks. In diesen Bildern erscheinen die Personen im Rahmen ihrer alltäglichen Umgebung oder in würdevoller Repräsentation. Die Intimität der Schilderung von Personen, mit denen man vertraut ist, gibt solchen Gruppen oder Familienbildnissen oft den Reiz des Unmittelbaren. Etwas von diesem Reize des Unmittelbaren und treffsicherer Charakteristik ist auch dem grossen Familienbildnisse eigen, in dem Raphael Schuster-Woldan sich selbst mit seiner Frau und der gräflich Thürheimischen Familie dargestellt hat. Die Komposition ist übersichtlich und symmetrisch abgewogen, die Gruppierung der Personen im Raume zwanglos. Die Figuren sind etwa in Lebensgrösse gehalten, so dass der Maler einen charakteristischen Gesamteindruck der Persönlichkeiten erzielt. Der Raum, in dem sie stehen, erhält sein Licht von zwei Seiten; eine für die Wiedergabe der Form sehr günstige Konstellation, wodurch z. B. auch der Kopf des alten Herrn eine fast reliefartige plastische Wirkung erhält. Das von der Seite hereinströmende, durch Vorhänge gedämpfte Licht mildert allzu schroffe Gegensätze und löst alle Dunkelheiten in stimmungsvolle Valeurs auf. Die Farben sind sehr geschmackvoll gewählt, Schwarz, lichtes warmes Grau, ein feines Rot und stumpfes Grün, Mittel- und Hintergrund zum Teil in neutralen, gebrochenen Tönen. Besonders wirkungsvoll ist die Gegenüberstellung der würdigen, vornehmen, bejahrten Dame im perlgrauen Kleide zu den in dunklen, schweren Farben gehaltenen Erscheinungen der beiden Männer.

Die Züge der einzelnen sind getreu und lebensvoll, doch mit jener Diskretion vorgetragen, welche gerade den imaginären Unterschied zwischen künstlerischer Darstellung und nüchterner deutlicher Wirklichkeit ausmacht. Man kann ruhig sagen, dass auf diesem Wege der Kreis der Porträtmalerei stofflich unendlich erweitert und im Ausdruck vertieft würde.

Das zeigt sich auch bei dem Familienbilde von Robert Weise. Er selbst steht hemdärmelig vor seiner Staffelei, seine Frau mit dem Kinde lagert im Grase. Das grüne Gras, die blühenden Kastanienbäume, die Luft, die zwischen den Bäumen blaut, alles Sichtbare ist mit grosser malerischer Kunst herausgearbeitet. Man empfindet beim Anblick des Bildes direkt das Behagen, das den Menschen an schönen Tagen im Freien anwandelt. Es besteht ein Unterschied, ob in der Darstellung der Mensch mit seiner Umgebung gleichsam verwoben erscheint oder ob diese nur als malerischer Hintergrund dient. Einige sehr gute Bildnisse von Scholz und eines von Propheter benützen die Natur in diesem Sinne. Ebenso Fuks in dem Bildnis einer Dame. In einem anderen des Fürsten von Oettingen-Spielberg lernen wir Fuks als einen Porträtmaler kennen, der sozusagen den malerischen Tatbestand einer Erscheinung mit sicherer Beherrschung der Ausdrucksmittel festhält.

Eine durchaus malerische Auffassung und gediegene Durchbildung machen die Porträts von Nauen und Thor sehr schätzbar. Wenn ein Porträt dem Eindruck des Originals ziemlich nahe kommt, sagt man, es ist ähnlich. Der Begriff Ähnlichkeit ist natürlich ein relativer. Wir sind überzeugt, dass die Menschen Holbeins und Dürers sehr ähnlich sein müssen. Und dieses Zutrauen begründet sich eben auf die Treue der Wiedergabe gewisser unveränderlicher Züge, wie

z. B. des Knochenbaues des Kopfes, der Eigenart individuell gestalteter Formen und ihres gegenseitigen Wirkungsverhältnisses. Die Fähigkeit, positive Wahrnehmungen festzuhalten und im künstlerischen Sinne zu fixieren, muss der Proträtmaler in hohem Masse besitzen. Er geht von einem Objekte aus und resumiert die Summe der Eindrücke zu einem Bilde. Das vornehmste Objekt der künstlerischen Darstellung, der Mensch, steht immer im Mittelpunkt seines Interesses. Zeigt uns der Bildnismaler den Menschen und gibt ein möglichst getreues Abbild seines Seins, so sehen wir im Genrebild die Menschen in ihren mannigfachen Lebensäusserungen, in ihrem Tun und Treiben, überhaupt in allen möglichen Zuständen des Lebens mit realistischer Treue abgebildet. Bilder von Defregger in ihrer einfachen Natürlichkeit im Ausdruck nehmen jedermann ein. Es ist nicht notwendig, dass man sich vorher in dem Journal über die neuesten Richtungen und Ausdrucksweisen orientiert. Wer das frische schwarzbraune Mädel mit den dunklen Augen ansieht, freut sich des Bildes, es ist zugleich ein Prototyp einer ganzen Rasse. Defregger gehört demselben Volksstamme an, er kennt ihn in allen seinen Erscheinungen und schöpft daraus wie aus einem unversiegbaren Born.

Otto Propheter. Damenbildnis

Unser bürgerliches Jahrhundert bietet dem Maler in Trachten und Ausstattung von Innenräumen etc. nicht mehr das malerisch reizvolle Milieu wie frühere Zeiten. Da ist es natürlich, dass sich seiner Phantasie das Bild entschwundener Perioden mit ihren längst abgeschiedenen Gestalten bemächtigt und er sich schliesslich in diese einlebt, sie in ihrem Treiben schildert wie wirkliche Menschen von heutzutage.

Es wäre aber ganz verfehlt anzunehmen, dass es in erster Linie das kulturgeschichtliche, das rein historische Interesse am Stoff ist, das den Maler auf diese Vorstellung bringt. Besieht man sich eines jener kleinen Bildchen von Wilhelm von Diez genauer, so entdeckt man bald, dass der Anlass dazu eine rein malerische Anregung war. Uniformen, Waffen, Pferde, der

Franz v. Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Tini

bunte Tross, der mit den Heeren früherer Zeiten zu Felde zog, das alles lebendig und anschaulich empfunden reizt, interessiert und beschäftigt die malerische Phantasie.

Nicht anders ist es auch bei den Darstellungen der Rokokozeit, aus der Simm, Löwith, Seiler ihre Stoffe entnehmen. Dem feinerzogenen malerischen Geschmacke steht hier ein weites Feld offen. Was hat z. B. Walter Geffcken aus einem Rokoko-Interieur gemacht!

Alexander Fuks. Se. Durchlaucht Fürst Oettingen-Spielberg

Grützner hat mit seinem neuen Bilde „Kennermiene“ wieder einen glücklichen Griff in seine ihm so vertraute Stoffwelt getan. Wir sehen in eine alte Klosterküche mit einem von Russ und Rauch geschwärzten Kamin. Auf dem Feuerherd züngelt die Flamme um einen mächtigen Suppentopf, anderes Geschirr aus Messing, Kupfer, Ton steht dabei. Etliche Regale, Kasten, Pfannenbretter, Schüsselrahmen, vor allem aber ein grosser, mit Schnitzereien verzierter Tisch, eine alte, schon wurmstichige Sitzbank vervollständigen die Einrichtung. Am Tische gewahrt man zwei Klosterbrüder im schwarzen Ordenskleid, den Bruder Gärtner und den Bruder Küchenmeister. Ersterer hat aus dem Klostergarten einen Korb mit frischem Gemüse, Kohl, Wirsing, Blaukraut, Karviol, gelbe Rüben und ein paar köstliche Rettiche gebracht. Der Bruder Küchenmeister betrachtet prüfend die Gabe und schmunzelt wie einer, dem es schon beim Anblick guter schmackhafter Dinge auf der Zunge prickelt. Der andere lächelt ihm zu, er weiss sich eins mit seinem Kollegen. Noch eine kleine Weile und zu den beiden Feinschmeckern gesellt sich der Dritte, der Bruder Kellermeister, mit einer Kanne voll schäumenden Bieres. So einladend lässt sich das Leben im Kloster an, wenigstens fasst es Grützner so auf. Er schildert gerne in seiner feinpointierten Weise die epikuräische Seite. Seine Werke sind überall bekannt, ein Zeichen, wie das Volk gerne in die idyllische Schilderung behaglicher gemütlicher Zustände eingeht.

Tullio Campriani. Segelnäherinnen in Viareggio

Eine andere Seite des in München vorzüglich gepflegten Genres weist uns Max Gaisser im „Kunstmäcen“. Den Schauplatz bildet ein Interieur aus einem vornehmen Hause des 17. Jahrhunderts. Durch ein hohes, mit Blei gefasstes und etlichen bunten Scheiben verziertes Fenster strömt helles Tageslicht und beleuchtet die mit allerlei krausem Schnitzwerk geschmückten Schränke, Kasten, Truhen und bunten Stoffe. Auf den steiflehnigen, ledergepolsterten Stühlen hat sich eine Gesellschaft von hohen weltlichen und geistlichen Standespersonen, eine Gruppe vornehmer Amateurs niedergelassen, die in die Betrachtung kostbarer Schätze, altertümlicher Gefässe, Pokale, Becher, Schmuckstücke aller Art, besonders aber einer Statuette des Ritters Georg zu Pferd im Kampfe mit dem Drachen, vertieft sind. Die Hauptsache ist, wie bei Grützner, die malerische Wirkung eines schmucken Raumes, belebt und erhöht durch eine koloristisch nicht weniger anziehende und fesselnde Gesellschaft und durch das anmutige Farbenspiel einer Menge bunter, glänzender, leuchtender, schimmernder Gegenstände.

„In diesen Arbeiten zeigt sich, wie das historische Genre in eine Schilderung der Lebensweise, der Sitten und Trachten der verschiedenen Zeitalter übergeht. Der Beschauer soll sehen, wie behaglich sich der Maler in vergangene Perioden einzuleben weiss, aber auch, was des Lebens Brauch in dieser und jener Zeit gewesen ist, wie heiter und malerisch sich die eine und andere in ihrer eigentümlichen Bestimmtheit anliess.“ Besonders ist das Leben vornehmer Stände in ihren fürstlichen Schlössern inmitten einer reichen prächtigen Umgebung für das empfängliche Auge des Malers anziehend. Löwith sucht seine Vorwürfe mit Vorliebe in der Zeit des Rokoko, er weiss auf einer

Ludolph Berkemeier. Strasse in Nordwijk am Meer

sehr beschränkten Fläche doch allen Zauber und Reiz dieser überaus farbenprächtigen Welt zu entfalten. Holmbergs „Kunsthistoriker“ verstattet uns einen Einblick in die gemütliche Behausung eines alten Gelehrten. Die liebevolle Wiedergabe der Situation, die malerische Behandlung des Details lässt an Spitzweg denken, ein erfreuliches Zeichen, wie diese auf sinniges Beobachten, wahres Gefühl und feine malerische Empfindung gegründete Vorstellungs-

Felix Mestres-Borrell. Abenddämmerung

weise immer wieder einen Vertreter findet. Die Genrekunst, die sich zuletzt ihre Stoffe aus der Kultur- und Sittengeschichte vergangener Jahrhunderte, nicht zum wenigsten aber aus der Kostümkammer der Museen und Theater borgte, könnte sich mit viel mehr Aussicht auf Erfolg der Pflege heimischen Lebens zuwenden. Unser Strassenleben, unsere Biergärten und Jahrmärkte, alte Stadtviertel, Winkel und Wohnungen bieten noch genug malerische Punkte. Zudem bringt ja jeder noch durch seine spezielle Veranlagung, seine Kenntnis der engeren Heimat und Umgebung genug neue Züge in das Ganze. Wir sehen deshalb dieses alte Feld immer wieder erfolgreich angebaut.

„Es ist doch die Mehrzahl der Genremaler, welche das Sittenleben der Gegenwart behandelt, sowohl des eigenen Landes, seiner verschiedenen Stände und Stämme, als das fremder, noch

scharf und eigentümlich ausgeprägter Nationalitäten. Natürlich schildern sie zum weitaus grösseren Teil das beschränkte Dasein der unteren Volksschichten, die noch mehr Rasse, noch mehr Natur und deren ungebrochene Erscheinungsweise haben als die gebildeten Klassen; doch werden wir einige antreffen, die auch der künstlichen gleichförmigen Sitte und dem formlosen Modekleid der letzteren eine malerische Seite abgewinnen."

Mathias Schmid bietet seine Tiroler Heimat eine unerschöpfliche Fundgrube von Stoffen zur malerischen Bearbeitung, ihn interessiert die ganze Gattung, das Leben des Volkes im Zusammenhang mit seinen Sitten und Gebräuchen. Zwei jüngere Künstler: Hermann Linde und August Roesceler zeigen uns weniger lichte und freundliche Seiten des bäuerischen Lebens in „Kirta" und „Keilerei im Wirtshause". Schiestl und vor allem Waentig charakterisieren in individuellen Typen bäuerischen Schlag. Eine andere soziale Seite der menschlichen Gesellschaft berühren Jentzsch „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsere Reben", Fenner-Behmer mit seinem „Altweiberhaus" und der Holländer Monnickendam mit seinem „Heruntergekommen" in einer zweifelhaften Kneipe. In der Darstellung junger hübscher Mädchen und Frauen erkennen Wilhelm Menzler, Hermann Kauffmann jun. und Hermann Knopf ihren Beruf. Es ist wohl begreiflich, dass die frische blühende Farbe eines jugendlichen Gesichts und ein Paar lebhafte muntere Augen einen Maler erfreuen und zum Schaffen anregen. Die menschliche Figur steht malerisch in innigster Verbindung mit der Umgebung mit Luft- und Lichterscheinungen im Innenraume, z. B. bei Claus-Meyers „Beguinen", Freiherr von Engelhardts „Weltvergessen" und Kaulbachs „Friede". Schaefer hat die farbige Wirkung des geschlossenen Innenraums in seiner „Malerin" und der Schleswig-Holsteinische Maler Jessen in einer genauen Inventarisierung einer nordfriesischen Bauernstube zu schildern unternommen.

Walter Waentig. Bildnis eines hessischen Bauernmädchens

Im ganzen gilt von der modernen Genremalerei, was ein Kenner der alten holländischen Meister sagte: „Das Charakteristische der Personen und Handlungen blieb Kern- und Ausgangspunkt. Der Maler fixierte darin einen wichtigen interessanten Lebensausdruck: Die Ruhe, Gemütlichkeit, Einfalt, Zufriedenheit, naive Beschränktheit, Wichtigtuerei, Leichtsinn, Dummheit, Derbheit, Roheit usw. dieser und jener Klasse.

Die Umgebung, Kleid, Möbel, Bierbank, Kessel und Besen und was es war, spielten dabei ihre stumme, aber wichtige Rolle mit; ja man lernte durch sie allein agieren. Hieran knüpfte sich beim ersten Anblick das Interesse des Laien; in diesem Charakteristisch-Natürlichen wurzelte unversiegbar seine Freude: wie wahr sitzt die alte Frau da, wie steht die Dame im weissen Atlaskleid so ganz natürlich da, wie ist der Wildbrethändler und die Köchin aus dem Leben gegriffen, wie sind die Bauern in ihrer Rüpelhaftigkeit so unwiderstehlich komisch! Welche technische Kunst dabei in dem Bilde steckt, bleibt dem Laien vielleicht ganz verborgen, weil er gar nicht daran denkt, dass es anders gemalt sein könnte. Nur einzelnes fällt ihm vielleicht besonders in die Augen, etwa wie es nur möglich ist, so das Seidenzeug in seinem Glanze oder das Blinken des kupfernen Kessels und dergleichen zu malen.“ Freilich geschah es bald unter den Händen der Nachahmer, dass immer mehr der Geist des guten Genrebildes aus diesen Stoffen entwich und an Stelle des Ausdruckes in den Figuren zuletzt die Schneiderkünste die Hauptrolle spielten. Man sah nur mehr auf schön gemalte Toiletten und die nüchterne Deutlichkeit der Dinge. Das Genrebild näherte sich auf diese Weise dem Stilleben. Auf Terborch, Metsu, Dou, Ostade, Vermeer, Brouwer, Jan Steen, Mieris, Brekelenkam kamen Caesz, Maes, Bloot, Duck, Omart und andere. Zwar alle noch ungemein tüchtige, handwerklich gut geschulte Maler, Träger einer alten Tradition, aber doch Epigonen statt Originale. Man weiss, dass ein Mieris die höchsten Preise bei Liebhabern erzielte, während ein Rembrandt hungerte. Die späteren Klein- und Feinmaler kannten den Geschmack vornehmer Amateure und des Publikums und liessen es in ihren Bildern an versteckten und offenen Andeutungen und Lüsternheiten nicht fehlen. Das Hinarbeiten auf solche Wirkungen ist nun freilich nicht die Aufgabe des Künstlers; „wenn die Sperlinge nach den gemalten Kirschen fliegen, so spricht das noch nicht für die Vortrefflichkeit des Gemäldes, sondern es verrät, dass diese Liebhaber echte Sperlinge waren“, sagte einstmals Goethe. Aber in jüngeren Jahren hat er in einem Gedichte an Friederike Oeser, in dem er von seiner Krankheit und den ihm widerwärtigen Anordnungen des Doktors erzählt, selbst gesungen:

„Bei Tag und sonderlich bei Nacht
Nur an nichts Reizendes gedacht!
Welch ein Befehl für einen Zeichnergeist,
Den jeder Reiz bis zum Entzücken reisst!
Des Bouchers Mädchen nimmt er mir
Aus meiner Stube, hängt dafür
Mir eine abgelebte Frau
Mit riesigem Gesicht, mit halbzerbrochenem Zahne,
Vom fleissig kalten Gerard Dou
An meine Wand; langweilige Tisane
Setzt er mir statt des Weins dazu.“

Und ein andermal schwärmt er:

„Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält,
Findt im Stengelglas wohl eine Welt“.

August Kühles. Rendezvous

Wir gelangen nun zu einer Gruppe von Künstlern, die, indem sie alles Gewicht auf das malerische Element legen, eine gewisse Idealität der Erscheinung hervorbringen und zugleich eine tiefere Empfindung des Lebens auszudrücken suchen. Sie machen sich die modernen Errungenschaften, die Mittel des Impressionismus etc. zu nutze und umgeben ihre Motive mit einer stimmungsvollen Hülle von Licht und Luft, wodurch eben die Erscheinung sozusagen poetisch verklärt wird. Man ist gewissermassen befangen im Ausdruck unmittelbarer Natürlichkeit und subjektiver Empfindung, man möchte einerseits die möglichste Realität in der Darstellung und anderseits einen bestimmten gegenständlichen Inhalt in reizvoller malerischer Fassung wiedergeben. Man erkennt in diesem Streben und Suchen, dass die wirklich künstlerisch empfindenden Geister, angeödet von der Leere und Nüchternheit des modernen Naturalismus oder der einseitig auf blosse technische Virtuosität hinarbeitenden Richtungen, die Probleme mittels ihrer subjektiven Empfindung zu vertiefen suchen.

Ein grosses Bild von Egger-Lienz „Nach dem Friedensschluss in Tirol 1809“ interessiert durch den Stoff wie durch die eigenartige Behandlung desselben. Im Morgengrauen ziehen die alten Kämpfer dahin, müde, abgestumpft, schmerzbewegt — wer weiss wohin. Die Stimmung, die den Beschauer beschleicht, ist melancholisch und drückend wie der Vorgang selbst. Was auch der Maler im Ausdruck erreichte, lässt uns doch über einige Bedenken, die das Bild erregte, hinwegkommen. Wenn wir mehrere derartige Bilder nebeneinander sehen, so haben wir das Bedürfnis nach einer klareren Aussprache, nach einer mehr positiven Betonung der Form. Diese Art Stimmungsmalerei birgt eine gewisse Gefahr.

Wir verweisen darauf, wie schon vor vierzig Jahren Julius Meyer bei Gelegenheit einer Besprechung der internationalen Kunstausstellung in München diese Richtung kennzeichnete. Er

sagte: „Eine solche Anschauung führt natürlich eine einseitige Ausbildung des einen Elements, des Kolorits mit sich, die daher zur Manier wird; der dämmerhafte Ton, der alles überzieht, beeinträchtigt die Selbständigkeit der einzelnen Gestalt, und die Stimmung, die alles gleichsam verschlingt und in eine nebelhafte Form giesst, ist mehr empfindsam, als sie voll Empfindung ist. War die frühere Malerei bald zu didaktisch, bald zu poetisch, so greift diese neuere in Musik über und zwar in die elegische, die sich nur in Molltonarten zu bewegen weiss.

Walter Thor. Luisa

Dieser Abweg liegt der ganzen Richtung nahe. Wenn sie ihn vermeiden und die Entwicklung der modernen Kunst fördern soll, so muss sie es aufgeben, in der Überfeinerung der koloristischen Stimmung eine aparte Wirkung zu suchen; sie muss vielmehr an den grossen Meistern lernen, wie diese auch die vorwiegend malerische Erscheinung zur festen Gestalt ausgeprägt und ihr so die Sicherheit und Fülle des Lebens gegeben haben. Die deutsche Kunst muss überhaupt noch lernen und vor allem eine Schule der Form durchmachen, wenn sie nicht bodenlos in einem Nebel von malerischen Effekten verschwimmen soll. Wäre sie der Form Meister, so würde sie weder mit nüchternem Naturalismus die gewöhnliche Erscheinung, noch in koloristischen Dämmerbeleuchtungen eine Welt von unbestimmten Gefühlen festhalten wollen."

Welcher Besucher des Glaspalastes denkt bei diesen Worten nicht an so auffallende Erscheinungen wie z. B. Erlers „Sonnenwende", ein koloristisches Effektstück ersten Ranges mit ganz unklaren verschwommenen Formen.

Es schimmert und flimmert schon durch die Türöffnungen mehrerer Säle hindurch. Das Bild zerfällt in drei Teile. Der mittlere zeigt ein Schiff auf den Fluten des Sees. Auf dem Kiel

des Schiffes erhebt sich eine Frauengestalt, eine andere befindet sich im Kahne, daneben taucht der Oberkörper eines nackten Mannes aus den Fluten und klammert sich am Boote fest. Die beiden Seitenteile geben den malerischen Eindruck lodernder Flammen wieder. Um das Feuer tanzen Figuren, von denen aber kaum die Umrisse zu erkennen sind. Form und Farbe zerfliessen in einem violetten Ton, nur ein blauer Fleck leuchtet stärker hervor, es ist die Papierlaterne, welche an dem Mast des Schiffes angebracht ist. Das undefinierbare geheimnisvolle Weben der Dämmerung über dem Wasser, der eigentümliche Zauber einer schönen Sommernacht mag den Beschauer beim Anblick des Bildes überkommen. Aber dieses Gefühl wird ihm nicht durch die unmittelbare Anschauung bestimmter Gegenstände vermittelt. Ausser einer feinfühligen Harmonie von Farben bietet sich dem Auge nichts Greifbares dar. Alles Feste erscheint aufgelöst, verschwimmt in einem Nebel. Selbst den Umrissen und Linien fehlt es an Bestimmtheit, wir können an einigen Stellen kaum unterscheiden, was wir vor uns haben. Diese Flüchtigkeit der Durchbildung mag bei einer Illustration angemessen sein, bei einem ernsten Bilde verstimmt sie.

Ludwig Willroider. An der Günz

Joseph Wopfner. Grasausbreiten

Im Charakter einer malerischen Improvisation flüchtiger Eindrücke ist auch Walter Georgis „Leonhardifahrt in Oberbayern“ gehalten. Wir gewahren einen im Laufe befindlichen, mit Tannengrün geschmückten Wagen, besetzt von einer Reihe ländlicher Schönen im Sonntagsstaat, lauter frischen freundlich schmunzelnden Gesichtern, wir sehen trabende Pferde etc. Also schon ein Vorgang, eine

Fritz August von Kaulbach pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Kinderbild

Hermann Urban pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstmorgen

Handlung, eine Szene, keine in ruhiger Anschauung verharrende Erscheinung, kein bestimmter Gegenstand, sondern nur ein Moment während einer Flut von Eindrücken.

Dieser Umstand erklärt auch die flüchtige malerische Behandlung, die den Eindruck macht, als ob Georgi zu gleicher Zeit mit beiden Händen tätig gewesen wäre. Man begreift nicht, wie er dazu kam, ein derartiges Motiv auf eine Riesenleinwand von 6—8 qm auszubreiten. Wenn er an eine dekorative Lösung der Aufgabe gedacht hat, so wäre eine direkte Bemalung einer Wandfläche jedenfalls der natürliche Ausdruck dafür. So muss man sich immer des Gefühls erwehren, vergrösserte Staffeleibilder vor sich zu haben. Dieses Empfinden verspürt man auch vor Eichlers Kolossalgemälde „Melancholie des Herbstes". In seiner fein abgestimmten dekorativen Farbenwirkung wäre es für eine farbige Lithographie hervorragend geeignet. Wie viel Freude könnte gerade Eichler in unser Heim tragen, wenn er anstatt seine Zeit an grosse Schöpfungen zu hängen, seiner Muse nachginge und sein reiches Talent auf diesem Gebiete betätigte. Grosse Bilder zu erwerben besteht wenig Aussicht, kleinere graphische und zeichnerische Kunstblätter kann sich der Freund und Liebhaber schöner Künste mit wenig Mitteln beschaffen. Und gerade Eichler scheint dafür sehr befähigt, er arbeitet beständig an der Entwicklung bestimmter Probleme, ist klug und findig in der Entdeckung neuer Ausdrucksmittel. Er benützt unter anderem eichene Bretter als Malfläche, besonders bei Motiven aus dem ländlichen Leben, wo alle Faktoren für seine Art Übersetzung der malerischen Werte gegeben sind. Stellt er z. B. ein Ackerfeld mit vor den Pflug gespannten Kühen, angrenzende grüne Rasenflächen und vielleicht noch ein unter einer Gruppe herbstlich gefärbter Bäume verstecktes Bauernhaus mit kalkweissen Wänden dar, so benützt er den Lokalton der Bretter gleich als die gegebene Lokalfarbe für die braune Ackererde. Die eigentümliche Struktur des Eichenholzes wirkt an sich fast impressionistisch. Vorzüglich macht es sich, wenn er ein paar gelbe oder falbe Kühe mitten in das braune Feld stellt und damit vollkommen den Eindruck von Licht und Luft umgebenen Körpern erreicht. Das Geheimnis dieser Illusion ist, dass er viel weniger gibt, als man gewöhnlich

Rudolph Schiestl. Kirchgang (Farbige Zeichnung)

sieht, und dadurch die Vorstellung des Beschauers mächtig anregt. Bewundernswert ist bei diesem geringen Aufwand von Mitteln die künstlerische Ausdrucksfähigkeit, vor allem die plastische energische Zeichnung. Gerade im zeichnerischen Erfassen der Eindrücke, in dem ausgeprägten Sinn für die organische eigenartige Form eines Gegenstandes äussert sich das künstlerische Streben in der „Scholle". In den Zeichnungen von Eichler, Georgi, Feldbauer offenbart sich ausserordentliches Können. Während man vor den gemalten Bildern das Gefühl nicht verwinden kann, als ständen dieselben Künstler, die mit dem Stifte der Natur so feinfühlig nachgehen, ihr mit dem Pinsel und der Palette in der Faust gegenüber wie Preisturner und -Boxer auf dem Sportsplatz. Natürlich gelingt mancher Wurf, und manches Motiv kann nur sozusagen in einem temperamentvollen Anlauf bewältigt werden, Schöpfungen wie das „Picknick" von Leo Putz, eines der besten, anziehendsten Bilder der ganzen Sammlung, und Münzers „Karneval" sind auch nur auf diese Art möglich geworden. Es spricht aus ihnen so viel unmittelbares Lebensgefühl, Freude an der sinnlichen Erscheinung, Lust am Glanz und Schimmer des farbig Schönen, dass wir uns an dieser überquellenden kraftstrotzenden Empfindung und Schaffensfreude wie an einem neuen Frühling laben und erquicken könnten, wenn wir nicht in anderen Erscheinungen die Kehrseite endeckten. Diese zeigen uns, wie der Saft wohl ins Kraut schiesst und üppig treibt und blüht, aber die verheissungsvollen Ansätze zur Frucht nicht reifen lässt. Die staunenswerte Virtuosität in der Beherrschung technischer Probleme bringt uns auf den Gedanken, dass diese Kunst ihr vorzüglichstes Ausdrucksmittel im Handgelenk habe. So anspruchsvoll der Vortrag, so bescheiden ist der Stoff. Es ist bezeichnend, dass einer seit Jahren sich damit begnügt, papierene Masken, wie sie zur Fastnachtzeit in den Schaufenstern eines Buchbinder-

Martin Monnickendam. Der Heruntergekommene

Maximilian Schaefer. Die Malerin

ladens ausgestellt sind, immer wieder zu malen. Sie müssen auf seine Phantasie eine Anziehungskraft haben wie die im Lampenlicht funkelnden Likörflaschen eines Schnapsladens auf den Säufer. Sie schillern in den prächtigsten Farben, glühend rot wie der Purpurmantel eines Königs, gelb wie gleissendes Gold, blau wie der strahlende Himmel, er kann nicht widerstehen, er muss trinken, einmal, noch einmal und wieder einmal. Auch die malerische Anschauung kann Trunkenheit sein, Wollust und Befriedigung eines unstillbaren Dranges, in der Welt der Farbe zu schwelgen und darin wahre Orgien zu feiern.

Hermann von Engelhardt. Weltvergessen

Dieses Streben, das nur auf dem Festhalten flüchtiger, sinnlicher Wahrnehmungen beruht, sich nur der momentanen dem Wechsel der Erscheinungen, dem Spiel von Licht und Luft unterworfenen Eindrücke zu bemächtigen sucht, stellt schliesslich doch nur einen sehr beschränkten Kreis der anschaulichen Welt dar.

Goethe war der Ansicht, es gäbe eine Menge halber Künstler, die, wenn sie sich keinem anderen Beruf zuwenden wollen, sich um die ihnen fehlende andere Hälfte der Kunst bemühen sollten. Goethe nennt einmal als solche Einseitigen: die Nachahmer, die Charakteristiker, die Kleinkünstler, die Phantomisten, die Undulisten, die Skizzisten. Die eine Hälfte des halben Dutzend nimmt es zu ernst, zu streng und ängstlich, die andere zu leicht, zu lose. Nur aus einig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere einseitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander gegenüberstehen, der Nachahmer dem Imaginanten, der Charakteristiker dem Undulisten, der Kleinkünstler dem Skizzisten, so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Übersicht das Ganze folgendermassen dargestellt werden kann.

Ernst allein.
Individuelle Neigung, Manier:
Nachahmer,
Charakteristiker,
Kleinkünstler.

Spiel allein.
Individuelle Neigung, Manier:
Phantomisten,
Undulisten,
Skizzisten.

Ernst und Spiel verbunden.
Ausbildung ins Allgemeine, Stil:
Kunstwahrheit,
Schönheit,
Vollendung."

Wilhelm Feldmann. Vor dem Heidedorf

So legt sich Goethe die Sache in seiner klaren plastischen Art zurecht. Wir könnten uns an dieses Schema beim Durchwandern von Ausstellungen und Vergleichen von Bildern untereinander öfter erinnern; besonders interessant zu beobachten wäre es, wie sich in der modernen Kunst Neigung und Ansätze zu einem bestimmten allgemeinen oder persönlichen Stil finden. Feuerbach sagt: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst gross angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, in das Grosse zu gehen. Mit einem Worte: Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen".

Johann D. Holz. Im Schatten

Freilich entwickelt sich dieses Streben bei jedem auf eine andere Weise und in Übereinstimmung mit den übrigen künstlerischen Faktoren. So kann man bei Beckeraths grossem Wandgemälde „Raub der Europa" den Einfluss moderner dekorativer Kunst, wie er sich bei Hofmann, Erler u. a. äussert, verspüren. Er strebt sichtbar nach grosszügigem rhythmischen Ausdruck in der Komposition und in der Anordnung der Farben, aber ihm fehlt noch die Klarheit und das Bewusstsein in der künstlerischen Gestaltung. Sein Bild ist aus der Vorstellung entsprungen, aber noch nicht völlig zur anschaulichen Gegenständlichkeit entwickelt.

Wilhelm von Diez pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Einkehr

Bei Philipp Otto Schaefers „Morgen“ bildet das Motiv eine Allegorie, nackte Körper in stimmungsvolle Luft eingehüllt, ein Werk, entstanden aus einer seelischen Veranlassung und einer vielleicht zufälligen Anschauung.

Strathmann in seiner „Salome“ macht aus bunten Stoffen, Schmuckstücken, Geschmeide, nackten Figuren und einigen landschaftlichen Details ein Ganzes, das ungemein prächtig und

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Wilhelm Menzler. Volkslieder

dekorativ wirkt. Lauter glänzende, starkleuchtende Stoffe sind mosaikartig zusammengesetzt, es fehlt nur die Transparenz und wir glauben, ein mittelalterliches Kirchenfenster vor uns zu haben. Wenn die künstlerische Darstellung des Nackten auf der Stufe des seichten Naturalismus anlangt, dann gilt ihr der menschliche Körper auch nicht mehr wie die tote Materie. Die malerische Behandlung ist dieselbe wie die irdener Töpfe, metallener Gegenstände, gesottener Krebse, Obst, Gemüse und dergleichen. Nichts bleibt mehr für das lebendige Gefühl, womit wir die Erscheinungen in uns aufnehmen und mit unserem eigenen Empfinden beleben, nichts als die blosse Oberfläche, der farbige Schimmer der Epidermis. Es berührt eigentümlich, wenn die menschliche Figur, als dekoratives Motiv verwendet, eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Im Glaspalast befindet sich

eine Türe, die von einem bemalten Rahmen umgeben ist. Nackte Männer und Kinder sind wie bei Stilleben zu Gruppen vereinigt. Man könnte sich dieses Motiv in Übereinstimmung mit einer passenden Umgebung wohl denken. Aber im Zusammenhang mit einer blossen Türe macht die Malerei den Eindruck eines Dekorationsstückes, das man wie eine Theaterkulisse beliebig da oder dorthin stellen kann.

Im Gegensatz zu dieser nüchternen Modellmalerei steht der Pariser Hernandez, der mit

August Holmberg. Der Kunsthistoriker

einer gewissen Eleganz im Vortrag eine weibliche Schönheit in seiner „Spanierin“ präsentiert. Immer noch weit geschmackvoller als ein bekannter Münchener, der ein Paar weibliche Brüste zu einem appetitlichen einladenden Schaugericht zuzubereiten wusste. Der französischen schicken eleganten Art am nächsten steht offenbar der Karlsruher Kaspar Ritter in seinem kleinen vorzüglich gemalten Bildchen „Nach dem Bade“. Die Karlsruher Kollektivausstellung enthält von derselben Hand ein ungemein lebensvolles, im Ausdruck individuelles Porträt eines alten Herrn. Durch seine freie poetische Auffassung wird die Schönheit des nackten Körpers verherrlicht in Ferdinand Kellers „Walküre“.

Eine Reihe von Bildern mit figürlichen Darstellungen untersteht dem direkten Einflusse der modernen Landschaftsmalerei. Die Figur ist dann weiter nichts als eine Erscheinung im Raume,

Franz von Lenbach. Fürst Bismarck (Pastellzeichnung)

Herm. Gottl. Kricheldorf. Das Salmessen

Rolf Niczky. Nach dem Konzert

Hermann Emil Pohle. Spätnachmittag

Hans Hammer. Aus dem Nymphenburger Park

ein Gegenstand von Licht und Luft umflossen, ihr farbiger Wert wird dadurch bestimmt. Natürlich kann dabei von einer formalen Wertung der Erscheinung an sich nicht die Rede sein, sie ist lediglich farbige Erscheinung. Dennoch bemühen sich einige, wie Bergen in seiner „Bachidylle", Klein-Chevalier in den „Dünen von Helgoland", Kühles im „Zecher" und „Rendezvous", Hey in seinen stimmungsvollen Aquarellkreidezeichnungen, der menschlichen Figur im Zusammenhange mit der Landschaft doch noch einen positiven, charakteristischeren Ausdruck zu geben, als es in Bildern wie Wopfners „Grasausbreiten" und Heinrich Raschs „Sonntagnachmittag auf der Insel Alsen" möglich ist. In den letzteren tritt die Figur nur mehr als malerische Staffage auf. Die eigentliche Bedeutung und der rein künstlerische Wert dieser Schöpfungen liegt in der Landschaft. Ein treffliches Beispiel dafür, wie die Figur trotzdem mehr als blosse Staffage gleichsam die Stimmung erhöht und steigert, bietet Franz Hoch in seinem „Sommertag". Für das vielseitige Schaffen dieses Künstlers legen ausserdem noch Zeugnis ab eine malerisch höchst anziehende Wiedergabe eines Gewitters im Frühling und eine andere Landschaft, die das Prangen des Sommers in verlockenden Farben darstellt. In tiefen, satten, leuchtenden Tönen wird ein herbstlicher Abend, der um die Äste und Zweige mächtiger Bäume glüht, während in den Tiefen bereits das Licht erloschen und Dunkel die Erde umfängt, von Fritz Baer mit aller Kraft

und Energie wiedergegeben. Hochragende Pappeln im Staub und in der Hitze eines heissen Sommernachmittags nahm sich Ubbelohde zum Vorwurf und löste auch die Aufgabe mit Geschick. Pappeln als dunkle Silhouetten in einer Abendluft, in einem einsamen Wasser sich spiegelnd, regten Küstner zu seinem schönen Bilde „Rheininsel“ an. Raoul Frank freut sich an der bewegten Oberfläche des Meeres, an den grünlich-gelben grauen Wogen mit dem Dampfer, dessen Rauch sich mit Wasser und Luft vermengt. Urban hat denselben Stoff zu einem ganz eigenartigen Kunstwerk verwertet. Sein Werk erscheint uns als ein farbiges Kleinod, ein Farbengedicht auf die ewige Schönheit des Meeres. Im Gegensatz zu Frank hält er sich nicht an eine bestimmte Situation, sondern gestaltet das Motiv frei aus seiner eigenen Vorstellung, so wie sie sich ihm aus vielen Eindrücken gebildet hat. Trotzdem wirkt sein Bild nicht weniger überzeugend und glaubhaft. Die weite, glänzende, horizontale Fläche, der felsige Charakter des Strandes, der allmähliche Übergang von seichten zu tiefen Stellen mit allen Schattierungen des Wassers, vom prächtigsten Smaragdgrün bis zum leuchtendsten Blau, ist kaum anschaulicher und wirkungsvoller gegeben worden. Und bei aller Vorliebe für farbige Wirkungen zeigt sich doch viel Sinn für Komposition, für Raum und Form, kurz für alles Bildmässige. Das Streben nach einem gewissen Stil ist unverkennbar. Sollte die moderne Landschaft wieder da anknüpfen, wo Rottmann aufgehört

Wilhelm Löwith. Streitfrage

Guido Grimani. Herbst

Hans Gabriel Jentzsch pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

„Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsere Reben“

August Roeseler pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Kirta

hat? Unmöglich wäre das nicht, nachdem sie jetzt gewissermassen ihre Entwicklung hinter sich hat, deren Resultate sie befähigt, die gewordenen Eindrücke zu verwerten und in freier Weise zu verarbeiten. Dabei geht der Kontakt mit der Natur nicht verloren. Werke wie Wengleins „Moor in den bayerischen Vorbergen“, Ludwig Willroiders „An der Günz“ und Joseph Willroiders „Bei Rosenheim“, Karl Albert Bauers stimmungsvolle Naturstudien „Jura-

Gabriel von Max. Bücherfreunde

tal“ und „Am Arlberg“, Finks „Spätherbstabend“ und „Schirokko an der Küste von Ragusa“ behalten gerade deswegen ihren vollen Wert. Überraschend tritt heuer auch Petersen mit einer Kollektion unserer Umgebung entnommenen, in Ton und Farbe feinfühlig gehaltenen Landschaften auf.

Zum ersten Male erscheint im Glaspalast eine Gruppe von Künstlern, die, ein leichtes bewegliches Völkchen, weniger an die Staffelei gefesselt, vielmehr in ihrer nächsten Umgebung oder im Freien allen möglichen Eindrücken zugänglich sind und deren Material, die Wasserfarbe, manchen Reiz in Stimmung und Farbe wiedergibt, der mittels der materiellen fettigen Ölfarbe nicht festzuhalten wäre. Die Mitglieder des Münchener Aquarellistenvereins repräsentieren sich mit teilweise sehr beachtenswerten Arbeiten, so vor allem der durch seine fein beobachteten,

geschickten Zeichnungen bekannte René Reinicke mit zwei in Guasch ausgeführten Bildchen, lebendig empfundene, auf malerische Wirkung komponierte geschmackvolle Arbeiten. Andere vorzügliche Aquarellisten sind Hertling, Hellingrath, Giese. Sehr erfreulich ist, dass die Liebe zum Zeichnen wieder erwacht. Die Zeichnung ist doch das Elementarste in der Kunst; wir erkennen darin das unmittelbare Verhältnis jeder darstellenden Kunst zur Natur, zum Objekt und zum Gegenstand; die Anschauungsweise des Künstlers und seine mehr oder weniger plastische

Hans von Petersen. Winterlandschaft

Gestaltungsgabe. Auch die Zeichnung ist ungemein reich an Ausdrucksmitteln von der einfachen Kontur bis zur feinsten Tonwirkung, sie gestattet auch den freiesten Ausdruck subjektiver Empfindungen. Letztere Art ist vorzüglich vertreten durch Georg Schuster-Woldans Skizze zu „Heil. Dreikönigsabend“ und „Kinderstudie“, Sacchettos „Der Krämer“, durch farbige Zeichnungen von Rudolf Sieck, Stubenrauch, Meyer-Basel, Kubierschky, Ludwig Willroider und durch Schiestl, dessen an altmeisterlichen Vorbildern entwickelte Art durch Reproduktionen in der „Jugend“ bekannt ist.

Hermann Esswein und Joseph Neumann haben zu verschiedenen Malen in sehr sachlich gehaltenen Aufsätzen die Bedeutung und Ziele der modernen Schwarzweisskunst und der

Karl Strathmann. Salome

G. Cairati. Platz in Gubbio (Umbrien)

Karl von Bergen. Bachidylle

R. B. Willmann. Perlhühner

graphischen Künste erläutert. Sie sagen: „Graphik und zeichnende Künste, d. h. Illustration, ist eine beliebte, fast üblich gewordene Verwechslung zweier Dinge, die nicht das mindeste miteinander zu tun haben.“ „Hingegen kann unter Schwarzweisskunst alles verstanden werden, was an Erzeugnissen der bildenden, nicht plastischen Kunst ohne das Ausdrucksmittel der Farbe zu stande kommt: also Schwarzweisszeichnung, die aller malerischen Qualitäten entbehren kann, als auch Schwarzweissmalerei, die natürlich zugleich zeichnerische Qualitäten haben muss und darum, dieser sympathischen Natur entsprechend, Schwarzweisskunst im engeren Sinne zu nennen wäre.“ Solcher Art sind im Glaspalast Arbeiten von Georg Braumüller, Hans Neumann jr. etc. Sie erinnern an die Vallotonische Schwarzweisskunst. Es sind zugleich auch originalgraphische Arbeiten, die selbständige neue Werte zeigen. Zeichnende Künstler sind Hegenbart, Becker-Gundahl, Kreidolf, Welti, Ernst Liebermann.

Richard Scholz. Damenbildnis

Übersehen wir die Ausstellung, so dünkt sie uns viel besser als im Vorjahre. Man hätte mit gutem Willen und feinem Verständnisse die Gesamt-Wirkung noch erhöhen können. Material war genug vorhanden. Es frägt sich nur, ob es im Interesse des Kunstwerkes liegt, Bilder wie irgend einen Gegenstand bloss auf die dekorative Wirkung hin aufzuhängen. Manches Werk spricht nur für sich und ist auch nur um seiner selbst willen da, es verträgt oft nicht einmal eine Nachbarschaft. Man muss sich ihm gegenüber benehmen, wie Anselm Feuerbach sagt: „Wer ein Kunstwerk betrachten will, der gehe womöglich ohne Begleitung und kaufe sich einen Stuhl, wenn solcher zu haben ist, setze sich in richtiger Distance und suche, in Schweigen verharrend, wenigstens für eine Viertelstunde sein verehrliches Ich zu vergessen. Geht ihm nichts auf, dann komme er wieder, und ist ihm nach acht Tagen nichts aufgegangen, dann beruhige er sich mit dem Bewusstsein, das Seinige

getan zu haben. Fängt aber innerhalb dieser Frist der magnetische Rapport an zu wirken, wird es ihm warm um das Herz und fühlt er, dass seine Seele anfängt, sich über gewisse Alltagsvorstellungen und gewohnte Gedankenreihen zu erheben, dann ist er auf gutem Wege, begreifen zu lernen, was die Kunst ist und was sie vermag. Es versteht sich von selbst, dass hier nur von Galerien, Kirchen oder stillen, würdigen Privaträumen die Rede sein kann. In Ausstellungen kann man keine Bilder betrachten; man sieht nur, dass sie da sind . . . . .“

Ein andermal sagt er: „Bei Gelegenheit grosser Kunstmärkte bemächtigt sich meiner stets ein Gefühl von tiefer Niedergeschlagenheit . . .“

Feuerbach hatte von seinem Standpunkte aus ein Recht, so zu sprechen. Auf der 1876er Ausstellung hatte man seine Bilder tot gehängt. „Meine Bilder hängen haushoch und wirken wie kleine Salonlandschäftchen. Man kann wenig von ihnen sehen und das ist das Beste von der Sache. Auf der Galerie gegenüber steht man in Turmhöhe.“ Damals war es, wie es scheint, noch üblich, dem Besucher auch die Galerien zu öffnen, damit sie die Ausstellung aus der Vogelperspektive betrachten konnten. Die jetzige Einrichtung ist ein gewaltiger Fortschritt gegen die frühere. Über die Ausstellungen an sich ist nichts zu sagen. Der Modus, eine Ausstellung auf Kosten der anderen schlecht zu machen ist ein alter Trick, man sollte darauf nicht mehr achten. Wir finden überall tüchtige Künstler und gute Kunstwerke. Selbst ganze Gruppen, wie z. B. die Luitpoldgruppe, bieten ein gleichmässig hohes Niveau. Man kann nicht ohne weiteres sagen, der Glaspalast repräsentiere nur die Mittelmässigkeit. Das gleiche könnte man auch von der Ausstellung des Künstlerbundes behaupten, da auch hier von keiner Seite mehr als gewöhnlich geboten wurde. Man kann eine Ausstellung nicht mit demselben Masstab messen wie einzelne Erzeugnisse. Ebenso falsch ist es zu wähnen, Kunst würde nur um der Ausstellungen willen gemacht. Gute Kunstwerke reifen wie Früchte, langsam und stetig, unabhängig von äusseren Umständen und Bedürfnissen. Daran ändert auch eine Sezession nichts.

Arnulf de Bouché. Bildnis von Miss Kitty Wolff

Julius Diez. Der Kuppler

Die Sezession.

Eine dankbare Aufgabe setzte sich der Künstlerbund, wenn er daran ginge, kleine aber sehr feine Eliteausstellungen ins Leben zu rufen, wo Gelegenheit gegeben wäre, die moderne Kunst, Malerei, Plastik, Kleinplastik als angewandte Kunst im Hause und in unserer nächsten Umgebung vorzuführen. Der Anfang ist ja schon gemacht. Das Anziehendste und Reizvollste der Ausstellung sind die von den Vereinigten Werkstätten hergestellten Wohn- und Repräsentationsräume im oberen Stockwerke. Ein kleines, behaglich eingerichtetes Wohnzimmer, die Möbel in Palisander- und Mahagoniholz ausgeführt, stammt von F. A. O. Krüger, ein grosser saalartiger Raum, wohl als Empfangssalon gedacht, ist von Bruno Paul entworfen. Man denkt gar nicht daran, in einer Ausstellung zu sein, in der verschiedene Gegenstände zu einem gefälligen Arrangement vereinigt sind. Das kleinere Zimmer lässt sich an wie ein Wohnraum, die Einrichtung ist so anheimelnd und fesselnd, wie man es nur wünschen kann, gemütlich und behaglich muss man sich hier fühlen. Der grössere Raum nimmt den Beschauer weniger für sich ein, obwohl auch dieser mit Geschmack und Geschick zusammengebaut ist. Aber es ist nicht die Art, welche in München heimisch ist. Die angewandte Kunst, vor allem die Ausstattung von Innenräumen, muss an bestimmte lokale Eigentümlichkeiten anknüpfen, so wie man es hier öfter bei der

Einrichtung von Wohnungen, Gasthäusern u. dgl. antrifft. Diese Fragen hängen enge zusammen mit dem Problem der Raumgestaltung selbst. Die Beschaffenheit desselben spielt dabei die Hauptrolle. Die oberen Räume des Ausstellungsgebäudes eignen sich vorzüglich für eine wohnliche Ausgestaltung und es ist deshalb so trefflich gelungen, den Charakter einer guten Stube, eines grossartigen Empfangssalons, einer gemütlichen Ecke zum Ausdruck zu bringen. Diesem Teile der Ausstellung sind auch sehr viele interessante und tüchtige Werke plastischer Kleinkunst und moderner Keramik einverleibt. Bronzen von Hahn, Gosen, Habich, teils als Gebrauchsgegenstände, teils als blosse Schmuckstücke gedacht. Sie zeigen uns, wie gerade die Kleinkunst am besten in unserer unmittelbaren Umgebung unterzubringen ist und als Tischglocke, Tintenzeug, Bücherhalter, Leuchter, Schmuckschale usw. sich unseren Bedürfnissen anpasst. Nicht weniger prächtig nehmen sich die neuen keramischen Arbeiten von Scharvogel aus, die originellen Tierfiguren, Hunde, Käuzchen, Hühner, die Krüge, Vasen, Töpfe und Teller. Seine Scharffeuerglasuren wetteifern an farbiger Pracht und Materialreiz mit kostbaren Steinen, edlem Marmor, feinem Holze und prächtigen Stoffen. Ihr farbiger Charakter und ihre reizvolle Form verleihen ihnen eine ausgezeichnete dekorative Wirkung. Alle diese Vorzüge weisen darauf hin, dass die jüngste Bewegung in den angewandten Künsten doch vieles Neue zu Tage gefördert hat. Ein bestimmter Stil lässt sich daraus freilich nicht ohne weiteres entwickeln, er muss eben aus den gegenwärtigen Bedürfnissen, aus dem eigenartigen Charakter der einzelnen Kunstzweige hervorgehen und zwar nicht bloss durch eine theoretische Lösung neuer Probleme, sondern durch die allmähliche Entwicklung und Ausbildung derselben. Unter Stil ist nie etwas problematisch Gesuchtes, sondern etwas Gewordenes, langsam Herangereiftes zu verstehen.

Betreten wir die unteren Bildersäle, so regt sich in uns unwillkürlich der Wunsch, wie schön es wäre, auch hier etwas mehr von dieser anheimelnden Gemütlichkeit zu verspüren. Trotzdem nur etwa 250 Nummern an Gemälden, Skulpturen und graphischen Werken zu übersehen sind, mutet man dem Beschauer immer noch viel zu, denn an Inhalt und Ausdruck ist das denkbar Verschiedenartigste zusammengetragen. Die Namen Kalckreuth, Uhde, Liebermann, Stuck, Thoma, Haider, Corinth, Slevogt, Zügel, Leistikow, Trübner, Klinger, Klimt geben uns eine ungefähre Vorstellung dessen, was hier alles zu sehen ist. Von den hiesigen Mitgliedern der Sezession sind kaum zwei Drittel dabei und doch bestimmen diese das Niveau der ganzen Ausstellung. Dass München zum ersten Versammlungsort des Künstlerbundes erwählt wurde, ist ganz natürlich. Viele, die auch ausserhalb unserer Mauern schaffen, gehören ihrer künstlerischen Abstammung nach hieher, sie fühlen sich in München zu Hause.

Eine gewisse Sympathie, ein inniges Sichversenken in menschliche Zustände und in den Charakter einer bestimmten Umgebung gehört nun einmal zu den Triebfedern des künstlerischen Schaffens, soll die Kunst im Leben wurzeln und sich nicht nur auf die Hervorbringung sachlicher Werte beschränken, sondern heimgehen, d. h. jeden da fassen, wo ihm das Herz sitzt und sich ihm der Sinn für das lebendig Schöne erschliesst. Ist unsere Kunst auf diesem Wege? Man kann diese Annahme nicht ohne weiteres gelten lassen. Von einer lokalen Schule und dergleichen

ist nichts wahrzunehmen. Nur unsere Sehnsucht, unser Wollen und Streben zielt dahin. Man macht den Fehler, der modernen, in ihrer Herkunft so problematischen, in ihren Ausdrucksweisen so ungemein differenzierten Kunst die bäuerliche oder bürgerliche Bedarfskunst gegenüberzustellen. Die Kunst auf diesen Weg bringen, hiesse ihre geistige Abkunft verleugnen und sie als Handwerk betrachten. Es gibt Gebiete der künstlerischen Tätigkeit, die mit den alltäglichen Bedürfnissen und Forderungen im Sinne der angewandten Kunst nichts mehr zu tun haben, sondern wo es

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Franz Stuck. Olga

sich bloss um die Gestaltung bestimmter künstlerischer Probleme handelt. Ziel und Ausgangspunkt aller wahren Kunst kann am Ende doch nur die gesunde Fortentwicklung und Förderung dieser Probleme sein, worunter man nicht etwa blosse technische Bestrebungen zu verstehen hat. Diese scheinen nun freilich im Vordergrund zu stehen, weil sie von jedermann gleich ergriffen und ausgeübt werden können. Die Versuchung ist besonders stark auf einem Gebiete, wo glänzende Vorbilder mit einer in die Augen fallenden, stupenden Vortragsweise zu der Annahme verführen, nichts wäre leichter zu erreichen und nachzuahmen als diese. Zügel ist darum für seine Jünger gefährlich. Ein Bild in der Ausstellung: „Widerspenstig“ zeigt wieder seine Eigenschaften im besten Lichte, ein Paar Kühe im vollen Sonnenlichte, eine mit bläulich schimmerndem schwarzem Fell und eine in lichtsprühenden ockerfarbigen Tönen. Diese Gegensätze sind aber

Max Kuschel. Flora

mit ausserordentlicher Kunst zu einem harmonischen Ganzen gestimmt, das aufs lebhafteste den Anschein von mit Licht und Luft umgebenen Körpern erweckt. Vortrefflich beobachtet, in jedem Zuge der Natur abgelauscht, wirkt die Kühnheit und Energie des Vortrags geradezu verblüffend. Zügels Verdienst ist, die Tiermalerei wirklich auf die Füsse gestellt zu haben, das heisst einmal von blosser malerischer Anschauung, statt vom Gegenstande ausgegangen zu sein. Wenn z. B. der berühmte Adam ein Pferd darstellte, so hatte er immer nur ein ganz bestimmtes Objekt, ein besonderes Pferd im Auge und gab es in allen Details porträtartig wieder. Das Tier als eine Relation von Eindrücken in Licht und Luft, im innigsten Zusammenhange mit der Landschaft, diese Betrachtungsweise kannte er nicht. Dazu kommt noch die Art der Darstellung, die konstruktive Zeichnung und Impression der Farbe, wodurch die Eindrücke erst für unser Auge sozusagen hergerichtet werden. Um Zügel schart sich eine Anzahl tüchtiger Künstler: Hegenbarth, Schramm-Zittau, Hayek, Heyden, Charles Tooby, Neuenborn. Hegenbarth hat in der Art Zügels eine Dogge und Ochsen am Brunnen gemalt. Vortrefflich ist das knurrige Tier dargestellt in einem Augenblicke, wo es der Wärter zurückhält. Die Malweise ist die des Meisters, breit, struktiv, flott und lebendig. In dem anderen, „Ochsen am Brunnen", sind sogar die farbigen Werte, violettes, ockerfarbenes Licht

Heinrich Vogeler. Verkündigung
(Photographie-Verlag von Ludwig Möller in Lübeck)

Hermann Linde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Klatsch

Daniel Hernandez pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Lola

Albert von Keller. Kassandra

Leo Samberger. Bildnis

auf den Tierkörpern, dieselben wie bei Zügel. Auch Hayek und Junghanns lassen ihre Abkunft von der Zügelschule deutlich erkennen. Das Motiv „Am Brunnen“ des letzteren ist als Bildeindruck sehr geschickt verarbeitet. Es liegt nahe, das Tier im Zusammenhange mit der umgebenden Landschaft zu sehen. Auf der Weide, bei der Arbeit, an der Tränke, im Stall, überall umgibt es eine gewisse Stimmung, die Tiere scheinen mit ihrer Umgebung verwoben, gleichsam eine Einheit. Diese Stimmung erkannt und ihre sachlichen Werte bestimmt zu haben, ist das Verdienst des Impressionismus. Eigentlich Neues kann nicht mehr hinzukommen, die Aufgaben können höchstens immer mehr differenziert und verfeinert werden. In einem sehr sachlich gehaltenen, gedankenreichen Aufsatze von Ernst Neumann und Hermann Esswein über die Probleme des Impressionismus heisst es unter anderem: „Sicherlich war es sein ursprünglichstes Bestreben, an die Stelle irgend welchen Abmalens und naturalistischen Schilderns das Malen zu setzen, das Malen als Selbstzweck, das Malen um des Malens willen. Die Impressionisten sagten: Die Welt der Objekte bedeutet dem Künstler an und für sich nichts. Sie ist lediglich die grosse, allgemeine Realität, auf welche er seine Idealität projiziert. Kein Ding ist an und für sich, rein sachlich dargestellt, künstlerischer Wirkung fähig. Künstlerische Erregung vermag nur dann aus der Darstellung der Dinge zu resultieren, wenn dieselben in ihrem Zusammenhange mit den benachbarten Dingen, im Zusammenhange mit dem Lichte gegeben sind, in ihren Beziehungen zu diesem. Der Impressionismus beschäftigte sich in dieser Periode fast ausschliesslich mit Lichtproblemen, er erfand die Pleinair-Technik. Diese impressionistischen Erfolge waren

Adolf Levier. Porträt des Malers Otto zu Gutenegg

durchaus berechtigt. Man hatte ein neues Moment in die bildende Kunst eingeführt, man hatte sie bereichert, ihr neue Entwicklungsmöglichkeiten erschlossen. Man begann nun die Dinge in Luft und Licht zu malen, und als man in dieser Tätigkeit eine virtuose Geschicklichkeit erreicht hatte, da erkannten einzelne, dass man wieder an den Ausgangspunkt zurückgekehrt war.

Der mit pleinairistischen Mitteln gegebene Naturausschnitt wiederholte also die Probleme, die er zu lösen unternommen hatte, und der Impressionismus musste in eine zweite, verschärft-subjektivistische Phase treten, um diesen toten Punkt zu überwinden. Der erste objektive Impressionismus hatte den Tendenznaturalismus ersetzt, unnötig gemacht. Man hatte nun Sonne und Luft in seinen Darstellungen. Man sah in diese Bilder, wie man durchs geöffnete Fenster in eine Landschaft hinaussieht. So wenig aber dies genügt, so wenig genügte diese erste impressionistische Phase. Genau wie die reale Landschaft den Künstler nur dazu reizt, sie umzuwerten, genau so reizte nun die Pleinairstudie zu einem Kunstwerke, das mehr sein sollte als eben Pleinairstudie. Das relativ gelöste Licht-Luftproblem wurde in dieser zweiten Phase des Impressionismus von den verschiedenen Beleuchtungsproblemen abgelöst. Es ist nun natürlich, dass der Impressionist in dem Taumel, in welchen ihn die neuerschlossenen malerischen Möglichkeiten versetzten, immer mehr den Zweck über den Mitteln vergass, dass es ihm über den Versuchen, diese neuen Mittel zu beherrschen, immer weniger gelang, das Wesentliche der Dinge zu enthüllen, dass er statt dessen auch hier immer virtuoser den Schein der Dinge, die Impression geben lernte, Dinge in verblüffenden Beleuchtungen, die diesen Dingen durchaus nicht wesentlich zu sein brauchten. So endigte schliesslich der Impressionismus unter unseren Augen mit völlig unkontrollierbaren Beleuchtungsstudien, mit Werken, die in Beleuchtungen gesehen und gegeben waren, die man dem Künstler schlechtweg glauben

Hugo Freiherr von Habermann. Porträt

musste, mit Beleuchtungseffekten, deren Darstellung das persönliche Existenzproblem des Künstlers in den Vordergrund stellten, hinter welchem das Problem der Dinge, das eigentliche Kunstproblem ganz zurücktrat."

Betrachten wir von diesem Standpunkt aus die eben besprochene Richtung, wie sie sich in den verschiedenen Ausläufern der Zügelschule zu erkennen gibt, so erscheint uns die verblüffende Wiedergabe impressionistischer Eindrücke auch nur als eine sehr oberflächliche. Sie beschränkt sich lediglich auf den farbigen Schimmer und Reiz gewisser Beleuchtungen, ohne gerade das Wesentlichste der Erscheinung in Farbe und Form klarer und deutlicher zu machen.

Ernst Heilemann. Kinderporträt

Im Vordergrunde dieser künstlerischen Anschauungen steht die Landschaft, denn sie gestattet die verschiedensten Auslegungen. Man kann eine Landschaft ganz subjektiv auffassen, ihren farbigen Schein wiedergeben, wie man ihn gerade empfindet. Kuschel z. B. betrachtet die Landschaft als eine Art Schaubühne, auf der er mittels bengalischen Lichts und bunter Feuerwerke Effekte erzielt, welche gerade seinem malerischen Empfinden besonders zusagen. Ganz im Gegensatze dazu bemüht sich ein anderer, uns einen Einblick in Pariser Vorstadthäuser mit ihren Höfen und kleinen Gärten zu geben. Man glaubt durch das Fenster eines Hauses zu blicken. Selbst die Worpsweder bewegen sich in diesen Gegensätzen. Overbeck geleitet uns ins Freie, auf einen Weg, der hart an einem grünen Haberfeld vorbeiführt. Man glaubt das zarte Laub der Birken, die am Wege stehen, sich bewegen zu sehen und den frischen Lufthauch zu verspüren, der über das Feld hinweht. Dieses Moment hat der Karlsruher Volkmann glücklich zum Ausdruck gebracht, während ein anderer Worpsweder, Modersohn, in dem „Festtag in Worpswede" die Landschaft in einer eigentümlichen Beleuchtung ganz persönlich empfindet. Liebermann hat darin noch am meisten Erfolg. Es gelingt ihm doch immer, seine Eindrücke wahrscheinlich zu machen. Seine Organisation gestattet ihm, momentane Erscheinungen im Fluge zu erfassen und ihren Duft und Schimmer unmittelbar in kecken und frischen Zügen auf die Leinwand zu bringen.

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Susanna im Bade

Ludwig von Hofmann. Flammentanz

Liebermann beherrscht sein Gebiet vollständig. Ob er die schimmernden Sonnenflecken auf den Kastanien, den Tischen und Bänken eines Biergartens, das Durcheinanderschwirren von bunten grellen Farben in der Papageienallee eines zoologischen Parkes oder den Strand des Meeres mit der ewig bewegten Flut und einem sich dagegen aufbäumenden Pferde darstellt, ist gleich, das Problem bleibt dasselbe. Die Wunder der Farbe und des Lichtes, die sich fortwährend erneuern, diese immerwährend in Fluss und Bewegung befindliche Welt ist seine Domäne. Die Schwingungen des Lichtes, die Ausstrahlungen der Farbe, lauter fast unfassbare Phänomene, gewinnen bei Liebermann Form und Gestalt. Oft grenzt seine Ausdrucksweise an Manier, er scheint bizarr, grotesk, flüchtig und skizzenhaft, und doch ist er ein inbrünstiger Verehrer der Natur, ein geistreicher Subjektivist. Trübner erscheint dagegen einseitig, aber in gewissem Sinne gründlicher, methodischer, sachlicher, als einer, der nicht ruht und rastet, bis er seine Aufgabe von allen Seiten erfasst und gelöst hat. Wie lange beschäftigt er sich schon mit dem Problem, Grün in Grün zu malen in unendlicher Abstufung

Reinhold Lepsius. Porträt

dieser einen Farbe vom grellsten, giftigsten Grün bis in die schwärzlichsten Nüancen und einschmeichelndsten Molltöne. Es gibt Leute, die seine Landschaften nicht sehen können, ohne sich nicht sogleich an Spinat zu erinnern, während ihn andere gerade um dieser Farbe willen lieben. Seine Verehrer nennen sie grüne Freuden, seine Gegner grüne Greuel. Trübner ist einer der vielumstrittensten modernen Künstler, und doch gab es einmal eine Zeit, wo ihn alle aus-

Max Liebermann. Der Reiter am Strande

nahmslos bewunderten. Ein gar feines Bildchen, zumeist auch auf satte grüne Töne gestimmt, stammt von Toni Stadler.

Hans Thoma verehren wir am meisten als Landschafter. In seinen Figuren hält er nie ganz, was er verspricht. Man wird ein Bildchen wie „Eine alte Geschichte“ nicht ohne Verwunderung und mit leisem Lächeln in den Mundwinkeln betrachten können, so naiv unbeholfen wirkt es. Aber etwas daran ist doch wunderhübsch, die Landschaft. Diese ist es auch, die uns bei seinem grossen Bilde „Paradies“ entzückt. Alles Sichtbare: Licht, Luft, Raum, Farbe ist deutlich hervorgehoben, dabei ohne Absicht vorgetragen, alles Handwerksmässige, Ausgeklügelte, ja selbst das künstlerisch Gesetzmässige verhüllt, ganz einfach, als müsste alles so sein. Man denkt nicht an

das Bild selbst, sondern freut sich an der Erscheinung. Bei Haider ergeht es uns ebenso. In der Ausstellung wirkt er so unmodern wie Thoma. Die Stellung dieser Beiden zu ihrer Umgebung veranlasst uns zu einer bildlichen Vergleichung. Sie erscheinen uns wie ein paar biedere Landleute in ihrer alten volkstümlichen Tracht unter lauter modisch gekleideten Leuten.

Julius Paul Junghanns. Am Brunnen (Abendstimmung)

Wieder ganz im impressionistischen Sinne behandelt die Figur im Zusammenhange mit der Landschaft Uhde. Seine „Mädchen im Hausgarten", offenbar ein Stück aus dem eigenen Heim, sind eine mit vieler Liebe und feinem malerischem Empfinden behandelte Freilichtstudie. Der Worpswedener Vogeler sucht eine gewisse Stimmung zu suggerieren durch eine etwas altertümlich anmutende Behandlung, ebenso Sohn-Rethel. Es ist dies ein Versuch, den toten Punkt des Impressionismus zu überwinden. Diese Aufgabe gelingt Stuck in seiner „Susanna". Hier ist eine Freilichtstudie in ganz subjektivem Sinne zu einer starken dekorativen Bildwirkung umgeschaffen, ein schöner Frauenakt in einer Hülle von blauem Licht und Lüften. Noch näher steht uns allerdings „Die Gratulantin", das kleine braune Mädchen mit den Rosen in den Händen. Stuck hat sich in dieses Köpfchen mit warmer Sympathie und echter Malerfreude an der Erscheinung versenkt. „Olga" heisst er einen prächtig gemalten Kopf einer mit phantastischem Putz gezierten Schönen.

Emanuel Hegenbarth. Die kranke Dogge

In poesievoller Weise verbindet Hengeler figürliche Darstellungen mit entsprechenden landschaftlichen Motiven. Seine Bildchen sind kleine Kabinettstücke, die man in einem behaglich eingerichteten Raum jederzeit gerne um sich sieht, weil sie eine in sich harmonisch abgerundete kleine Welt darstellen. Gerade dieser Umstand macht uns solche Schöpfungen lieb und wert, bringt sie uns oft näher als noch so fleissig studierte ausgeklügelte Werke.

Otto Sohn-Rethel. Junge mit Schafen

Die kleinen feinen Genrebildchen der niederländischen Meister Terborch, Metsu, Netzscher haben auch in der Sezession ihre Verehrer. Man kann nicht Borchardts „Häusliche Szene“ betrachten, ohne sich dieser Meister zu erinnern. Die rhythmische Bewegung des Tanzes, das Spiegeln, Schimmern, Flirren seidener Kleider bei künstlichem Lampenlichte reizte Albert von Keller, die verführerische Erscheinung einer Tänzerin zum Ausgangspunkt eines interessanten malerischen Problems zu nehmen. Er hält sich aber dabei ziemlich an ein bestimmtes Modell mit individueller Pose und persönlichem Ausdruck. So hat ihn auch die berühmte Schlaftänzerin Madame Madeleine G. gefesselt. Noch einen Schritt weiter als Keller geht Ludwig von Hofmann in seinem Bildchen „Flammentanz“, in dem er die Erscheinung ganz ins Ornamentale übersetzt. Ähnlich auch Julius Diez, dessen Ausdrucksweise vor allem durch den Charakter der modernen Illustration bedingt und bestimmt wurde.

Der Impressionismus konnte sich der Landschaft und der farbigen Erscheinung der Tiere bemächtigen, der menschlichen Figur gegenüber hat er nicht die gleichen Erfolge aufzuweisen. Er betrachtet sie nur als eine Relation im Zusammenhange mit anderen Gegenständen, nichts weiter. Dies hat zur Folge, dass unter der Herrschaft dieser Anschauungsweise die Wertung der Form ganz bedeutend gesunken ist. „Es kam dem Maler nicht darauf an, die Figuren um ihrer selbst willen zu malen: sie sollten ihm lediglich als Experimentierobjekte für Lichtwirkungen dienen. Die Figur also durfte im Raum keinen anderen Anspruch erheben als ein Stuhl oder ein Baum. Sie war der „homo sapiens Linné“, musste sich aber hüten, von ihrer Sapienz Gebrauch zu machen oder ein höheres, geistiges Interesse zu verraten, als etwa ein Kohlkopf oder ein Schrank. Die Figur musste sich

Hans Borchardt. Häusliche Szene

Albert von Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Tänzerinnen

Adolf Hengeler pinx.

Copyright 1904 by Franz Hanfstaengl

Ein Konzert

still halten und sich alles gefallen lassen. Als es aufkam, die Sonnenlichter zu malen, die sich durch ein Laubdach stehlen und auf dem Boden einen so reizend spielenden Tanz aufführen, da setzte man auch Figuren unter die Bäume. Das Licht macht natürlich nicht Halt vor ihnen, und wenn ein solcher Lichtklecks auf ein Gesicht traf, so sah es jedesmal aus, als habe das

Hans Thoma. Paradies
(Photographie-Verlag der Photographischen Union in München)

Licht eine Ohrfeige ausgeteilt. Es hängt mit diesem Herabdrücken der Figur unter das landschaftliche Milieu zusammen, dass die Maler vorzogen, den Menschen in seinen gebundeneren Daseinsformen zum Gegenstand zu nehmen. Millet hat nur Bauern gemalt, und so hat die ganze Richtung das vegetative Dasein des Menschen bevorzugt. Hier sind denn harmonische, ja höchst bedeutende Wirkungen erzielt worden. Die Verkehrtheit tritt aber da hervor, wo der dargestellten Figur ein freieres Dasein eignet, wo sie selbständige geistige Bedeutung besitzt oder wo ihre Wiedergabe Selbstzweck ist, wie im Porträt. Hier das Äusserliche und Akzessorische bevorzugen, heisst einen Menschen als Gedankenstrich zwischen Kostümstücke und Möbel, zwischen Bäume und Himmel setzen. Es ist mir ein Porträt erinnerlich, auf dem dicht neben dem Kopfe

der in einem Garten stehenden Figur ein beleuchteter Lampion gemalt war, der das Auge blendete. Will man solche Effekte malen, so ist es ein Unsinn, ein Porträt dazu zu missbrauchen.“ In dieser Weise lässt sich Karl Neumann in seinem Buche „Im Kampfe um die neue Kunst“ aus. Seine Argumentierung ist vollständig zutreffend. Man betrachte nur in der Ausstellung eines der beiden Porträts von Trübner, den Postillon oder das Porträt einer weissgekleideten Dame im Freien, um einzusehen, wie unmöglich es ist, die Probleme der Freilichtmalerei auf dieses Gebiet hinüberzuspielen. Die Schwierigkeit, bei dem fortwährenden Wechsel des Lichtes wie hier in der grasgrünen Umgebung die grünen Reflexe auf dem Gesichte festzuhalten, ohne die Klarheit der Form total zu verwischen, ist enorm gross. Ein solches Gesicht wirkt wie eine Sonnenuhr, wo man die Zeit an dem Schatten der Nase ablesen kann. Ein anderer Versuch von Klimt, das Bildnis einer Dame in violettem Kleide, sucht mit grosser Bestimmtheit den körperlichen Eindruck festzuhalten, obwohl sie ruht, überhaupt die ganze Erscheinung in einen leichten, zarten, farbigen Duft aufgelöst ist. Diese Auffassung gibt mehr eine ungemein feinfühlige malerische Interpretation der blossen Daseinsform. Natürlich liegt auch hier die Gefahr sehr nahe, bei solcher Überfeinerung in der Wiedergabe der Eindrücke alles Gefühl für die Realität der Dinge zu verlieren. Unsere Bildnismaler sind Subjektivisten, sei es nun nach der Seite blosser malerischer Darstellung der Objekte oder nach der Seite des Ausdruckes, der Charakteristik individuellen Lebens. Levier legt alles Gewicht auf die malerische Lösung, Habermann, Heilemann und Lepsius, alle gehen im Grunde von derselben Auffassung aus, die Erscheinung so reizvoll und eigenartig als möglich zu repräsentieren. Samberger geht auf seinem alten Wege weiter. Der Kopf oder vielmehr das Gesicht ist für ihn alles.

Leopold Graf von Kalckreuth. Künzelsau
(Nach einer Original-Radierung)

In der Graphik, dem ergiebigsten Arbeitsfelde der Moderne, bietet die Ausstellung des Künstlerbundes wenig, für uns kommt nur Kalckreuth in Betracht. Dieselbe klare Anschauungsweise und plastische Gestaltungskraft, wie sie in manchen seiner früheren Bilder hervortrat, eignet auch seinen Radierungen.

Toni Stadler. Sommerabend

Kalckreuth ist einer der wenigen Maler, die ein starkes Gefühl für die Form an den Tag legen, ohne von der malerischen Erscheinung zu abstrahieren. Er geht in seinen Zeichnungen immer auf das Wesentliche aus, die blosse Daseinsform, sozusagen der Knochenbau der Objekte tritt hervor. Auch in der Wiedergabe der Landschaft ist er struktiv, er gibt klar und deutlich die

August Hudler. Träumer (Bronze)

Situation. Neben Kalckreuth wird Otto Greiner viel bewundert. Greiners Vorzüge liegen nach der technischen Seite. Einfach verblüffend wirkt eine Federzeichnung, das Porträt eines römischen Herrn.

Die plastische Abteilung in dem neuen zweckmässig eingerichteten Oberlichtsaale enthält von der aufblühenden Münchener Plastik wenig hervorragende Arbeiten. Mehrere Marmorbüsten von Wrba und Hermann Lang, das ist alles. Neben diesen stilvollen grosszügigen Arbeiten kommt Bermanns Prinz-Regentenbüste u. a. nicht recht zur Geltung. Eine viel bedeutendere plastische

Arbeit ist Opplers Büste eines Fischers aus der Normandie. Unter den grösseren Werken steht August Hudlers Bronzefigur „Der Träumer“ obenan, nicht im Sinne der hier so beliebten etwas manierierten Bronzeplastik, sondern als ein mit warmem Naturgefühl empfundenes Werk. Ein nackter Jüngling sitzt auf der Erde, verträumt, in sich verschlossen. Nach aussen vollkommen ruhig, wie sich eben das Körpergefühl äussert beim Zustande latenten oder in ruhiger Betrachtung verweilenden Lebens. Die ganze Form ist der Ausdruck dieses ruhigen Gefühls, sie fliesst weich und sanft dahin ohne Hemmung und Härte. Der Eindruck ist der eines harmonisch im Raume begrenzten Körpers, einer in sich ruhenden geschlossenen Einheit, einer Welt für sich, die eines Menschen mit ganz individuellen Zügen und persönlichem Leben.

Louis Tuaillon. Stier (Bronze)

Hudler lebte früher in München und ist gegenwärtig in Dresden tätig. Eine gleichzeitig mit dieser entstandene Figur wurde auf der heurigen Kunstausstellung in Dresden mit der goldenen Medaille ausgezeichnet. Zwei so vortreffliche Werke nebeneinander zu schaffen, zeugt von ausserordentlicher Kraft des künstlerischen Empfindens. Wir haben bereits früher einmal in unserer „Deutschen Plastik“ („Kunst unserer Zeit“ Jahrg. 1900 II) auf diesen Künstler hingewiesen.

Zum erstenmal treten bei uns die beiden bekannten Berliner Tierbildhauer August Gaul und Louis Tuaillon mit einer Kollektion ihrer Arbeiten auf. Die Tierplastik hat bei uns nie dieselbe Aufmerksamkeit erregt und jene Förderung durch Liebhaber gefunden, wie z. B. in Frankreich. Und doch verdiente sie mehr in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses gerückt zu werden, ganz besonders für das Gebiet der Kleinplastik. Gaul beweist uns durch seine trefflichen Bronzen, welch reizvolle Wirkungen eine geschickte Hand erzielen kann. Er erweist sich als ein scharfer Beobachter der Tiere. Mit ausgesprochenem Stilgefühl versteht er es, überraschend lebendige Züge plastisch zu verewigen. Tuaillon ist schon durch seine Amazone bekannt. Eine kleine Nachbildung in Bronze befindet sich in der Ausstellung. Doch ist der Eindruck ein anderer, der besondere Reiz des Originales lässt sich nicht übertragen. Tuaillons grosszügige Formgebung erkennen wir am besten in einer prächtigen Kleinbronze, einem Stier.

Alexander Oppler.
Fischer aus der Normandie (Gips)

ZUM
70. GEBURTSTAGE PAUL THUMANNS

VON

BRUNO WOLFF-BECKH

Paul Thumann feiert am 5. Oktober d. J. seinen siebzigsten Geburtstag. Als Sohn eines Lehrers 1834 in Tschaksdorf in der Lausitz geboren, hat er sich mit seltenem Zielbewusstsein und anhaltendem Fleiss zu der Höhe eines bewunderten Künstlers und hochangesehenen Akademielehrers emporgearbeitet. Mit Gymnasialkenntnissen ausgerüstet und von seinem malerisch ebenfalls begabten Vater im Zeichnen vorgebildet, ging er in seinem fünfzehnten Lebensjahre in das berühmte kartographische Institut von Karl Flemming in Glogau in die Lehre. Dort wurde er ein tüchtiger Kartograph und Topograph und sparte als solcher soviel, dass er mit 19 Jahren die Berliner Akademie beziehen konnte, um unter Holbein zu studieren. Von dort ging er nach zwei Jahren nach Dresden und trat in das Atelier Julius Hübners ein. Mehr als von seinen Lehrern lernte er jedoch durch das Studium von Museen, Welt und Menschen und durch Umgang mit dem damals in Dresden lebenden Pauwels und anderen. Neben dem Studium lithographierte und illustrierte er fleissig und erwarb sich dadurch seinen Lebensunterhalt, in derselben Weise, wie es vor ihm auch Adolf von Menzel tat und bald nach ihm Anton von Werner. Schon 1855 entstand Thumanns

Akademie-Professor Paul Thumann

erstes Bild, eine hl. Hedwig für die Kirche in Liegnitz. Nachdem er sich 1860 mit einer jungen kunstsinnigen Dame aus der englischen Aristokratie vermählt hatte, ging er nach Leipzig und wurde dort von Ernst Keil als Illustrator der „Gartenlaube“ fest angestellt. Von dort siedelte er nach einigen Jahren nach Weimar über, um noch einmal bei Pauwels lernend sich zu vervollkommnen, und wurde dort schon 1866 selber Akademielehrer. Grössere Reisen führten ihn nach Siebenbürgen, Ungarn, Paris, London und wiederholt nach Italien, 1870 auch nach dem Kriegsschauplatz. Nachdem der Künstler schon lange einen Weltruhm als Illustrator besass und als solcher fast vergöttert wurde, begann er in Weimar sein Hauptwerk als Maler, die berühmten fünf Lutherbilder für die Wartburg, die er jedoch erst in Dresden, wohin er 1870 zurückkehrte, vollendete. Namentlich hat der Künstler in seinen Bildern „Luther vor dem Reichstag zu Worms“ und „Luthers Unterhaltung mit den Schweizer Studenten im Bären zu Jena“ Werke von köstlicher Frische und Lebenswahrheit geschaffen und sich als ganz hervorragender Kenner des Reformationszeitalters gezeigt. Nachdem er 1875 als Akademielehrer nach Berlin berufen worden, wandte er sich als Maler einer antikisierenden Richtung zu, indem er antike Stoffe gewissermassen ins Deutsche übertrug und mit so heiterer Anmut behandelte, wie es etwa Goethe auf literarischem Gebiete getan hat. Obwohl Thumann auch hiermit einen gewaltigen Erfolg errang, namentlich mit seiner „Unaufmerksamen Schülerin“, mit „Sommerzeit“, „Liebesfrühling“ und vor allem mit seinen „Parzen“, und trotz seiner etwa 3000 Illustrationen zu Berthold Auerbachs Kalender, Frauenliebe und -Leben, Heine, Rattenfänger, Vaterunser usw., so sieht er doch selber sein Hauptlebenswerk in den fünf Lutherbildern. Im Jahre 1887 legte Thumann sein Berliner Lehramt nieder und verlebte die nächsten Jahre zumeist in Italien, bis er 1892 ein Meisteratelier an der Berliner Akademie übernahm, dem er noch jetzt mit Eifer vorsteht. Eine „Madonna“ von ihm wurde vom Kaiser von Russland erworben. Im Jahre 1879 erhielt er die kleine goldene Medaille, 1880 wurde er Mitglied der Berliner Akademie der Künste, 1886 erhielt er als Akademielehrer den Roten Adlerorden und 1902 den Kronenorden III. Klasse. Von Hause aus von guter Gesundheit, ist Thumann noch flott bei der Arbeit und gedenkt, uns auf Grund älterer Studien noch manches Werk zu bescheren.

N
3
K86
Bd.15
Halb.2

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY